

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COORDINACIÓN DEL PROGRAMA DE  
MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**

**"NEGRA ESPALDA DEL TIEMPO": REITERACIÓN  
TEMÁTICA EN TRES NOVELAS DE JAVIER  
MARÍAS.**

**TESIS  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS ESPAÑOLAS**

**PRESENTA:  
BENJAMÍN SANDOVAL ZACARÍAS**

**DIRECTOR DE TESIS: DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS  
ZUGAZAGOITIA**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS**

A Olivia Zacarías y Andrea Sandoval.

A Benjamín Sandoval y Felipe Galván.

A Witoldo y Bertha Mayela.

A Nohemí, Alfredo, Mariano, Minerva, Laura y Valeria.

A Evelia Gavito.

A mis maestros y profesores: Mtro. José Luis Ibáñez, Mario Bellatin, Dra. Rosa Beltrán, Dr. Gabriel Weisz, Dra. Esther Cohen.

Al Dr. José María Villarías

A la UNAM

# ÍNDICE

Introducción

Capítulo uno: El autor en su contexto

- 1.1 Breve repaso a la narrativa española del siglo XX
  - 1.1.1 Aproximación al tema
  - 1.1.2 Algunos antecedentes
  - 1.1.3 El franquismo y las primeras narrativas de posguerra
  - 1.1.4 Mitad de siglo
  - 1.1.5. Últimas formas del experimentalismo. Final de la dictadura
- 1.2. Javier Marías
  - 1.2.1 Su relación con el realismo
  - 1.2.2 La trayectoria novelística de Javier Marías
- 1.3 Conclusiones sobre el capítulo

Capítulo dos: Memoria y testimonio

- 2.1 Aproximación al tema
- 2.2 La memoria y el testimonio
  - 2.2.1 El archivo y el testigo
  - 2.2.2 El testimonio como enlace entre dos mundos
  - 2.2.3 La paradoja del testimonio
  - 2.2.4 Testimonio y literatura
- 2.3 Una ciudad estática
- 2.4 Historia de un encantado
- 2.5 Testimonio de una ficción
- 2.6 Conclusiones sobre el capítulo

Capítulo tres: Realidad, ficción y escritura

- 3.1 Aproximación al tema
- 3.1 Realidad, ficción y escritura
- 3.2 Un profesor español en Oxford
- 3.3 Literatura y fantasmas
- 3.4 Una falsa novela
- 3.5 Conclusiones del capítulo

Conclusiones

Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

La narrativa española contemporánea vive un momento de plenitud. Diversa en sus temas y estructuras; ampliamente distribuida no sólo en América Latina, sino en países europeos, previa traducción; en diálogo cercano con las literaturas más importantes, la narrativa española de hoy recorre caminos negados en el pasado por la dictadura franquista y por la miseria en la que, durante ella, estuvo obligada a vivir la sociedad española. La importancia que cobra “la novela” tras la contienda bélica está basada en su supuesta capacidad objetiva para convertirse en espejo inmediato de los desastres de la posguerra; su capacidad para convertirse en testimonio. “La novela”, entonces, ese género que para los “sobrevivientes” no depende exclusivamente del lenguaje figurado (como supuestamente la poesía sí hace), sino literal, se convirtió en el mejor medio para preservar la memoria de lo recién acontecido. El final de la guerra civil dio comienzo, en este sentido, a una larga búsqueda de parte de los novelistas por conciliar el sentido social de sus textos – aquella memoria que se deseaba permaneciera intacta –, con el puramente estético. La realidad negada por los totalitarismos – la del hambre y la pobreza, la de la restricción y la censura – es aquella que pide a gritos ser contada a cada uno de los que sobreviven bajo el yugo. No es otra la problemática de la escritura planteada a partir de la experiencia en los campos de concentración en escritores como Primo Levy, Imre Kertész o Jorge Semprún. En el caso de la literatura española, particularmente de la narrativa, ocurre algo similar. Más de tres décadas de censura y de una política hostil a las expresiones artísticas críticas, definieron las prerrogativas de una novelística interesada más por el

posible “mensaje” que podía difundir, que por las problemáticas inherentes al mundo de la creación y el arte.

Con el fin de la dictadura la vida en España se democratizó. El papel histórico que había jugado la narrativa como herramienta de resistencia y denuncia pasó a un segundo plano. Ya desde la década de los sesenta la aparición de *Tiempo de silencio* había dejado en claro que había otras formas de narrar y que en la empobrecida y analfabeta España del franquismo los únicos que verdaderamente se interesaban por la literatura eran los mismos literatos, y no el “pueblo” al que supuestamente iba dirigido el “mensaje”. La literatura, en fin – parecía decir Luis Martín-Santos –, no tiene por qué desmejorar en beneficio de un supuesto “mensaje” que nunca – al modo de Kafka – se puede entregar. Aunque la novela histórica experimentó un repunte con la llegada de la democracia – ya que, en efecto, la Historia había sido alterada y había que volver a contarla -, los narradores españoles siguieron sus propios intereses temáticos y formales. Lo que en su momento pareció exageración y falta de compromiso en las primeras obras narrativas de Juan Benet, o simple cosmopolitismo y vanidad en las poéticas de “los novísimos”, es ahora claro que formó parte de un proceso en el que lentamente la narrativa española buscó desembarazarse del “realismo” doctrinario y encasillador.

Las primeras novelas de Javier Marías dieron cuenta de esa inquietud y en ellas el autor creó mundos contruidos a partir de referencias literarias y cinematográficas en los que no aparecía España ni el “problema” español. Influenciado por Juan Benet, que estaba construyendo una narrativa apartada de los cánones de su época, Marías ya no abandonó su postura. En sus

siguientes trabajos se dedicaría a dialogar críticamente con este tipo ideas literarias y extraliterarias. Nacidos durante el franquismo, “los novísimos” fueron una generación de escritores (primero poetas, y después varios de ellos narradores) que se dieron a notar muy pronto por su talento y porque en verdad resultaban novedosos. Entre ellos no hubo doctrinas estéticas a seguir y por ello sus escrituras son muy diferentes entre sí. Los unió el deseo de escribir sin la obligación de ser “literalmente” realistas y eso, precisamente, es lo que marca el comienzo de una nueva época para la narrativa española<sup>1</sup>.

La obra de Javier Marías, en este sentido, se ha ganado el reconocimiento internacional como una propuesta que ha trascendido las barreras de la representación más tradicional y castiza, para convertirse en una narrativa con personalidad propia, construida a partir del desarrollo de un estilo bien definido y una serie de temáticas universales. Bestseller en Alemania, premiado en Italia, Francia, Irlanda y Venezuela, traducido a treinta y dos lenguas y publicado en cuarenta y cuatro países, Javier Marías es sin ninguna duda un autor que ha sabido colocarse por encima de las restricciones impuestas por las literaturas nacionales. Así, el proyecto literario de Javier Marías se ha caracterizado por su independencia y también, por qué no, por su originalidad.

El objetivo de este trabajo es plantear una lectura temática a partir de tres novelas de Javier Marías: *Todas las almas*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, y *Negra espalda del tiempo*. La lectura que aquí se propone de las tres novelas encuentra su centro en el término “Negra espalda del tiempo”, que a su vez

---

<sup>1</sup> Aunque el mote de “novísimos” proviene del nombre de la antología poética preparada por José María Castellet en la cual no figura Javier Marías, se le ha considerado parte de la generación por la proximidad en cuanto a intereses y fecha de nacimiento.

implica un *motivo* literario recurrente no sólo en los textos de nuestro corpus, sino en otras novelas, cuentos y ensayos del propio Marías. Independiente del ciclo narrativo iniciado con *Todas las almas*, y de la novela titulada con el mismo nombre, este motivo aparece al menos en dos de las novelas que no pertenecen al ciclo de Oxford: *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Corazón tan blanco*. Alrededor de la “Negra espalda del tiempo” se estructura y organiza el pensamiento literario de los narradores que nos cuentan su historia. Este motivo se ramifica en varias ideas y temas: la memoria y el testimonio y el juego de sentido que se establece entre lo real y lo ficticio. Entre ambos, Marías ubica a la escritura como crítica y reificación de todos los contenidos y las formas. El resultado de estos intereses, son novelas en las que a través del pensamiento narrativo se desarrollan las tramas más divertidas y dolorosas pero no como acción, sino como ideas: sujetas a ser rebatidas o puestas en duda. Sin ser filosóficas, en las novelas de Javier Marías las reflexiones que llevan a cabo los narradores le devuelven a la palabra una profundidad de sentido que abarca no sólo lo inmediato, sino que continúa nutriéndose de significados. Construidas a partir de la incertidumbre de la palabra, no pueden provocar más que muchas y diversas lecturas. Tomando en cuenta lo anterior, este trabajo plantea desarrollar, mediante un discurso académico, el cómo y en dónde aparecen estos motivos literarios y qué significan dentro de la obra de Javier Marías. El corpus está elegido en función de las necesidades temáticas que se expondrán en los siguientes apartados. Debe recordarse que la “Negra espalda del tiempo” no es un motivo exclusivo del ciclo narrativo de Oxford, y que por ello no interesa a los fines de este trabajo el no ocuparse del ciclo completo.



La lectura aquí propuesta de *Todas las almas*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, y *Negra espalda del tiempo* está apoyada por artículos críticos, notas y entrevistas aparecidas en medios impresos y electrónicos. Tratándose de un autor contemporáneo la bibliografía disponible acerca de la obra de Javier Marías no es extensa; sin embargo, los trabajos de críticos e investigadores tan reconocidos como Guillermo de Toro, Elidé Pitarrelo o Juan Antonio Masoliver Ródenas, resultaron de excelente ayuda para ahondar en la narrativa de Marías. Muchos de sus comentarios están recogidos en este espacio con la intención de dialogar con nuestras propuestas. Por otra parte se incorporaron las reflexiones de Giorgio Agamben y de Pilar Calveiro para referirnos al tema del testigo y la memoria; ambos relatos teóricos, trasladados al universo de lo literario, nos permitieron un acercamiento más preciso a los temas elegidos.

Señalado como un autor “poco español”, Javier Marías comparte con la tradición narrativa inmediatamente anterior el interés por la memoria y el testimonio. Aunque su perspectiva contemporánea lo lleva a cuestionar la existencia de un testimonio perfecto, y a desconfiar no sólo de la memoria individual y colectiva, sino de la palabra que la expresa, es innegable que dichas preocupaciones interesaron sobremanera a los autores de posguerra; éste es el sentido del capítulo uno. En él se hace un breve repaso de la narrativa española de posguerra hasta llegar a la generación de “los novísimos”. Posteriormente se ubican los textos de nuestro corpus en la producción novelística de Javier Marías para contextualizarlos dentro de su propia obra. La redacción de este apartado sirve también a modo de

presentación del autor. El segundo capítulo está dedicado a la memoria y el testimonio como temas íntimamente ligados a la “Negra espalda del tiempo”. Las ideas de Giorgio Agamben y Pilar Calveiro al respecto amplían de manera efectiva la lectura de una novelística en la que el silencio y la muerte se enfrentan contra la memoria y la vida (o la palabra). Ambos relatos teóricos, sin ser literarios, comparten con la ficción de Marías algunos puntos que se señalarán oportunamente. Hacia el final del apartado las ideas expuestas sobre la memoria y el testimonio, en su relación con la “Negra espalda del tiempo”, se comentan a partir de las tres novelas de nuestro corpus. El capítulo final incorpora las otras temáticas que forman parte de la “Negra espalda del tiempo”: la ficción, la realidad y la escritura. Si en el capítulo anterior se señalaba la importancia de la memoria y el testimonio dentro de la narrativa de Javier Marías, en éste de lo que se trata es de hacer patente su incredulidad narrativa ante la pretensión de dejar constancia de hechos, sea como recuerdo en la memoria de alguien más, o como palabra en la novela de un autor. Fragmentos de ensayos del propio Marías acompañan esta presentación que, entre otras cosas, pretende ser el reflejo deformado del capítulo anterior, y en el que la ironía, la burla y la sorpresa de lo ficticio son los elementos a tomar en cuenta. Igual que el anterior, este apartado finaliza con los comentarios sobre nuestro corpus.

Las aproximaciones críticas que hacemos de las literaturas de nuestro tiempo cuentan con la ventaja de su inmediatez y también con cierta apariencia de novedad: la de pisar un terreno fértil en interpretaciones o lecturas que todavía no se han propuesto. Para el académico que se especializa en literatura

contemporánea, escribir sobre la obra recién publicada de un autor implica la utilización de una suerte de discurso inaugural que podrá servir de precedente para los futuros investigadores que se encaminen por la misma senda. Sin embargo – y de manera indirecta - implica también el responder la pregunta que cierto prejuicio del mundo académico parece no dejar de lado: ¿por qué estudiar a un autor vivo? Y ¿por qué elaborar un discurso crítico de una Obra que no se ha terminado de escribir? Ciertamente, y como ya ha quedado apuntado, existen limitantes en cuanto a la bibliografía directa que un investigador puede consultar. Otro problema de la misma índole sería el que un nuevo libro desmienta una tesis que se plantee definir una poética “total” de cualquier autor vivo que siga publicando. En este sentido, las voces de los críticos e investigadores que se recogen en este espacio, son un buen ejemplo de cómo la investigación literaria sobre textos contemporáneos es posible siempre y cuando se abandone la pretensión de abarcarlo todo. En cambio, la sugerencia de posibles líneas de investigación, la capacidad de poder establecer opiniones críticas que tengan cierta injerencia en el mundo de los lectores y las editoriales, y la posibilidad de dialogar - incluso directamente- con el autor, se presentan como las ventajas naturales de un trabajo académico de este tipo. Así, pues, lejos de plantear una visión totalitaria de una Obra inconclusa, esta tesis espera despertar la inquietud de los próximos investigadores que se acerquen a la narrativa española contemporánea.

# CAPÍTULO 1

## EL AUTOR EN SU CONTEXTO

### 1.1 Breve repaso a la narrativa española del siglo XX

#### 1.1.1 Aproximación al tema

Pensar la literatura exclusivamente a partir de los procesos políticos y sociales en que se desarrolla puede limitar, en algunos casos, el número de interpretaciones posibles. Considerando que nuestro concepto contemporáneo de “literaturas nacionales” se ha ampliado o dislocado – lo mismo aplica a nuestro concepto de Nación – resultaría necio considerar cualquier creación literaria como producto exclusivo de las circunstancias regionales, sociales, etc. en que fue concebida. Los estudios culturales y la literatura comparada, por mencionar sólo dos aparatos teóricos –ambos sin límites muy precisos – han expuesto la impertinencia de asumir tales posturas críticas y, por el contrario, se han aproximado – con fortuna o sin ella – al hecho literario desde diversos frentes.<sup>1</sup> Si los objetivos se han cumplido o no, si es verdad o mentira que nuestras lecturas contemporáneas nos han permitido una relación quizá más comprensiva entre el texto, el lector y el crítico literario que se enfrenta a ellos, es una cuestión que rebasa con mucho los intereses específicos de este trabajo – me atrevería a decir que, al respecto, lo más que uno puede hacer es ofrecer su punto de vista -. Sin embargo, también resultaría igualmente pobre una lectura que se empeñe en borrar los elementos históricos y políticos que, en el caso de la narrativa española del siglo XX, han estado más que presentes

---

<sup>1</sup> El lenguaje, las estructuras de discurso, la identidad individual y nacional, los aspectos mitológicos y religiosos, etc.

y alrededor de los cuáles han girado un buen número de interpretaciones y acercamientos críticos.

La narrativa española de finales de siglo XIX es, en este sentido, una muestra de hasta qué punto el realismo – entendido como una estética literaria que mantiene lazos de cierta dependencia con su contexto – iba a erigirse como el método adecuado para mezclar – y tratar de reflejar – los acontecimientos políticos y sociales con el hecho literario. La situación desastrosa por la que atravesaba España tras la pérdida de sus últimas colonias, y la apatía generalizada de los españoles por sus problemas políticos, fueron de alguna manera el motor que impulsó a los escritores de la llamada generación del 98 a tratar de reflejar en sus obras este ambiente del que, al parecer, nadie quería hablar. El resultado no fueron obras plenamente realistas, pero sí influenciadas en gran medida por el contexto extraliterario en el que se estaban produciendo. Al respecto, vale la pena recordar dos ejemplos bastante conocidos: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Luces de bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán. En ambas obras – una novela, la otra pieza dramática – sobresale con claridad el fuerte contenido de crítica social que marcó a dicha generación. La miseria intelectual, el abuso de poder de un sistema por demás desvencijado, la falta de expectativas económicas a que se enfrentaba el pueblo español, son sólo algunos de los elementos que denotan la importancia que tuvo para estos autores – y otros más como Pío Baroja, Ramiro de Maeztu y José Martínez Ruiz “Azorín” – el momento político y social en que vivieron.

Sin embargo, y para retomar las dos obras mencionadas, la generación del 98 intentó algo más: reformular en el cuerpo textual de sus obras la idea

que del realismo decimonónico habían heredado. Es decir, no intentaron ser reflejo fiel de la realidad sino mostrarla a través del espejo *deformado* de la literatura. No otra cosa es el *esperpento* de Valle, ni la rebelión de Augusto Pérez contra su creador. Dice Mario J. Valdés en su introducción a *Niebla*:

¿Qué es *Niebla*? *Niebla* es un juego de espejos, un laberinto de apariencias y simulacro. Este laberinto está compuesto de cinco círculos concéntricos, cada uno incorporando al anterior y cambiándolo hasta que terminamos en un callejón sin salida ante la entidad literaria del perro Orfeo, es decir, el círculo más amplio del laberinto es el más arbitrario y el más distante de toda verosimilitud. Leer este texto es jugar el juego del laberinto, de los espejismos donde lo más real se convierte en lo más irreal y el final del juego es el principio.<sup>2</sup>

Ambos autores aprendieron bien la lección que Cervantes, dos siglos antes, había dictado. La narrativa española, y en general la literatura, parecían dejar atrás la consigna decimonónica según la cuál el hecho creativo debería tener una finalidad y un estrecho lazo con su panorama social.

Un poco más adelante vendrían los excelentes autores -poetas y dramaturgos en su mayoría- de la generación del 27, preocupados más por el arte en sí mismo, por sus detalles y estructuras y por crear un discurso cuyo referente primero fuera la literatura. Rescatan así a algunas figuras del barroco español que habían sido un tanto desdeñadas precisamente por su alejamiento de las problemáticas sociales o, por lo menos, porque su obra apelaba no al gran público, sino a uno selecto y, obviamente, culto. Góngora y, en menor grado, los dramaturgos de los llamados Siglos de Oro, serán redescubiertos por estos autores. Sin embargo, la situación política de España no era del todo estable. Tras siete años de dictadura, una grave crisis económica y de liderazgo obligan al general Primo de Rivera a presentar su dimisión el 28 de enero de 1930 y a

---

<sup>2</sup> Mario J. Valdés, “Comentario de *Niebla*”, p. 22

exiliarse en París. En dicha coyuntura política, el republicanismo se alía. Bajo la inspiración de Manuel Azaña, líder de Acción Republicana, se dan cita en San Sebastián, el 17 de agosto, una variada representación de las distintas tendencias antimonárquicas: republicanos de izquierdas como Marcelino Domingo y Álvaro de Albornoz; socialistas, como Indalecio Prieto; o “disidentes” de la monarquía, como Miguel Maura y Niceto Alcalá Zamora; hasta conservadores de la talla de Alejandro Lerroux y representantes del Nacionalismo Catalán. De ahí saldrá elaborado un pacto que, aunando las principales exigencias de las familias políticas que lo suscriben, sienta las bases para la toma del poder mediante la instauración de la República. Un año después, el 12 de abril de 1931, las candidaturas de las formaciones del conocido como Pacto de San Sebastián se alzaban con la victoria en 41 de las 50 capitales de la provincia y sepultaban, de manera concluyente, el régimen monárquico. La II República española se instauró dos días después en medio del fervor popular.

La aventura republicana, como todos sabemos, tendría fatales consecuencias. España pasó a ser un Estado laico y aconfesional y, como tal, aprobó la supresión de las ayudas a la Iglesia Católica y la cancelación de los privilegios de los que venían disfrutando las órdenes religiosas, lo cual, por supuesto, levantó fuertes descontentos en el grupo más conservador. Entre intentonas golpistas, como la del general Sanjurjo en el mes de agosto de 1932, y errores políticos, como la brutal represión de la Guardia Civil en Cádiz que dejó 23 muertos, la Segunda República Española comienza su declive. A esto hay que sumar los escándalos por corrupción gubernamental que, finalmente, llevan a la disolución de las Cortes en septiembre de 1935 y a una

nueva convocatoria a elecciones generales. El país se encontraba dividido, y esto lo muestran las elecciones que gana el Frente Popular, formado principalmente por representantes de la izquierda y republicanos. El resultado aproximado es de 4.700.000 votos para el Frente Popular y cuatro millones que sumaron las derechas. La intransigencia de una parte del ejército con la voluntad surgida de las urnas, provocará los dramáticos acontecimientos que llevarán a la guerra civil.

### 1.1.3 El franquismo y las primeras narrativas de posguerra

La dictadura franquista es, para todo estudioso de la literatura española del siglo XX – y aun para la del XXI -, referente ineludible. A tal grado frenó el desarrollo cultural del país, que acercarse a cualquier literatura de la época implica necesariamente situarla en su contexto de producción. La escasez de publicaciones, la fuerte censura a que fueron sometidos los manuscritos que llegaron a publicarse y la imposibilidad de acceder a la literatura de vanguardia que se escribía en otros países, son sólo algunos de los elementos que aparecen con insistencia al acercarnos a estos libros. Si se piensa en la pobreza literaria española de ese tiempo – a comparación de lo que sucedía en otras literaturas, como la francesa o la norteamericana, por citar dos ejemplos – se tiene que pensar obligadamente en el infortunio por el que atravesaba España durante esos años. Atrás quedaría la búsqueda de un arte por el arte mismo que, de alguna manera, habían emprendido los autores de la generación del 27. En adelante, la literatura se convertiría – para bien o para mal - en una herramienta de denuncia de los abusos del sistema, por un lado, o una fuente de escapismo de esos mismos horrores.



La crítica ha periodizado los momentos por los que atravesó la narrativa española durante los catastróficos años de la dictadura; si bien con diferentes matices, en general suelen coincidir al nombrar las diversas corrientes y autores que protagonizaron las décadas de franquismo. Así, la década inmediata al término de la contienda bélica está marcada, en primer lugar, por la muerte de grandes escritores y por el exilio multitudinario de otros. Rosa Chacel, Max Aub, Ramón J. Sender y Francisco Ayala entre muchos más, se vieron obligados a abandonar España; por si fuera poco, sus obras fueron prohibidas al igual que las de los autores europeos más influyentes, como Franz Kafka, Thomas Mann, Virginia Woolf, André Malraux –que había participado en las brigadas internacionales para la defensa de la República –, John Dos Passos, Ernest Hemingway, por citar algunos. La miopía y falta de cultura de buena parte del clero, propiciaron una censura no sólo política sino moral, en la que no cabían las malas palabras ni las alusiones directas a cualquier tema tabú. El ánimo triunfalista del franquismo, además, coincidió con las primeras victorias del fascismo europeo que cosechaba victorias en toda Europa y, como era de esperarse, la cultura dio un paso atrás:

La literatura española, carente de información y de libertad, quedó en manos de la llamada generación del 36. Una generación que, en busca de referentes, siguió los modelos que creyó más sólidos: el realismo decimonónico, la picaresca y la novela de Baroja. A esta restauración del realismo contribuyeron, entre otros, José Antonio Zunzunegui (*Chipre*, 1931), Ignacio Agustí (*Mariona Rebull*, 1944), Eugenia Serrano (*Retorno a la tierra*, 1945) y José María Gironella (*Un hombre*, 1946).<sup>3</sup>

Sin embargo, no fueron estos autores los que caracterizaron plenamente a la década de los años cuarenta, usualmente conocida por sus dos tendencias

---

<sup>3</sup> M. Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-99) Análisis y diccionario de autores*, p.16

más claras: el llamado tremendismo y el existencialismo. *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y la ganadora de la primera edición del Premio Eugenio Nadal, *Nada* (1945) de Carmen Laforet, suelen citarse con regularidad para ejemplificar ambas tendencias de escritura que, en términos generales – y como sus nombres lo indican claramente – mostraban el panorama violento y sin expectativas de una España que comenzaba su largo y lento peregrinaje – para usar una imagen religiosa más que pertinente – hacia la democracia.

#### 1.1.4 Mitad de siglo

En la década de los años cincuenta España comienza una cierta apertura hacia el mundo exterior; tras la debacle del fascismo europeo, la política franquista intenta mostrar ciertos aires de libertad y de cambio. España se incorpora a la ONU, la política educativa se flexibiliza y se permite la llegada, a través de las editoriales Destino y Seix-Barral, de obras anteriormente prohibidas; los textos del *nouveau roman* francés y de la *lost generation*, por una parte, y los autores del neorrealismo italiano (Pavese, Moravia, Pratolini, etc.), por otra, ejercerían una notable influencia formal en la narrativa que se desarrollaría a lo largo de la década. Sin embargo, este “experimentalismo” narrativo vino acompañado del peso de lo Histórico, es decir, de la concepción realista de la literatura:

Los años cincuenta son rehenes del discurso ideológico y el arte sólo tendrá sentido si está al servicio de un ideal. Este principio teórico será recogido, entre otros, por Juan Goytisolo en su obra *Problemas de la novela* (1959). Un discurso que comienza a desarrollarse en Europa en los años 30 y permite hablar de realismo socialista. Un proyecto de estética que bebe en las fuentes del marxismo. Como tal proyecto de estética (a excepción de algunos ensayos de Plejanov y Lafargue) el primer documento importante son los escritos de Lenin sobre Tolstoi que pueden ser reunidos bajo el título de “Espejo de la revolución”. Por esta

razón histórica, en 1925 se produce en el seno del Comité Central del PCUS una resolución trascendental sobre el marco de la literatura proletaria y más tarde un artículo de Zdanov titulado “El realismo socialista”. Importantes serán también, poco después, los estudios de Toeplitz sobre “La ideología realista burguesa” y el de Dnieprov titulado “En defensa de la estética realista”.<sup>4</sup>

*La colmena* (1951) de Camilo José Cela, suele citarse con frecuencia como iniciadora de este tipo de literatura. Más cercana por sus concepciones al periodismo, esta narrativa establece un fuerte compromiso de denuncia y se convierte en espejo – otra vez – de la sociedad a la que va dirigida. En este sentido apunta también *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio, en donde a través de un discurso influenciado por el conductismo, se lograba la tan anhelada “objetividad” del *habla* del pueblo español; con mínimos recursos estilísticos y literarios esta novela se propuso *mostrar* – sin ningún adorno ficticio – la *realidad* española. Es de hacer notar que *El Jarama* – ganadora también del premio Nadal – es un buen ejemplo de cómo el *programa narrativo* que dichos autores siguieron, en verdad tuvo poco que ver con el resultado final expuesto en sus obras, ya que evidentemente en esta novela existe una *voluntad* de estilo y, efectivamente también, el resultado no es otro que una *construcción* literaria. Basta echar una ojeada también a *La colmena* para constatar que sin *artificio* literario es imposible escribir una novela. Años más tarde, Javier Marías desarrollará *in extenso* esta temática, aludiendo siempre a la complejidad inherente cuando se juega con la realidad y la ficción; es decir, cuando se escribe literatura.

---

<sup>4</sup> Francisco Morales Lomas, *Narrativa española contemporánea*, pp. 10-11

### 1.1.5 Últimas formas del experimentalismo. Final de la dictadura.

La década de 1960 se encontraría con el agotamiento del discurso real socialista, como lo atestiguan las diferencias de opinión entre diversos grupos de escritores:

A finales de los años cincuenta, surgió la polémica entre la “generación de la berza” y la “generación del sándalo”, o dicho de otra manera, entre los novelistas sociales y los partidarios de una renovación literaria. Pero no fue sólo un enfrentamiento generacional: ya en 1962, Caballero Bonald (n. 1926) manifestaba su asfixia por el lenguaje realista, y apostaba por su enriquecimiento. Los propios autores del realismo social llegaron a la conclusión de que este tipo de novela estaba agotado. Desde el punto de vista de la forma, urgía renovar un lenguaje literario que se había empobrecido en su intento de reproducir el habla de obreros y campesinos. Respecto a su finalidad, se había visto que la narrativa social estaba siendo poco funcional: su fin era mejorar a la clase obrera, pero ni sus autores ni sus lectores pertenecían a esa clase.<sup>5</sup>

Este tipo de reflexión literaria se favorecería con la llegada de algunos autores con cuyas obras se generaría el *boom* latinoamericano; a principios de la década Mario Vargas Llosa y Guillermo Cabrera Infante se encontraban viviendo en Barcelona y el primero obtuvo en 1962 el Premio Biblioteca Breve con *La ciudad y los perros*; años después, en 1967, se publicaría en Seix Barral *Tres tristes tigres* y Gabriel García Márquez publicaría su obra maestra: *Cien años de soledad*. A estos autores hay que sumar la presencia de Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier, quienes se encontraban realizando un tipo de literatura que se apartaba de sus referentes directos sin desconocer ni el origen ni la identidad de sus escrituras:

La novela del *boom* es el resultado directo de la evolución de la narrativa iberoamericana que, partiendo del modernismo y los movimientos de vanguardia, llegó al culturalismo y al regionalismo de los años treinta.

---

<sup>5</sup> M. Mar Langa Pizarro, op.cit., p. 20

Estas tendencias fueron capaces de unirse más tarde para reaccionar contra el realismo imperante en Europa. Iberoamérica asumía su historia, su naturaleza y sus mitos como partes integrantes de una sola realidad autóctona y mestiza.<sup>6</sup>

La narrativa latinoamericana vino a suplir el vacío literario en que se encontraba la España franquista y, como ya había sucedido muchos años atrás con el movimiento modernista, los escritores españoles los tomaron como modelo. A esto hay que sumar los esfuerzos de editoriales como Seix-Barral para seguir difundiendo y promoviendo las tendencias narrativas más experimentales que se desarrollaban en la propia Europa.

La novela que se erigió como punta de lanza es, sin ninguna duda, *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos. En esta narración no dejamos de asistir a las ruinas de un país incapaz de cicatrizar las heridas provocadas por la guerra civil, ni dejamos de reconocer a los personajes sombríos producto de tal contienda. De la pobreza y mugre de las chabolas, al refinamiento estúpido de conferencias dictadas en salones académicos con que las clases pudientes disfrazaban su indigencia intelectual y moral, esta novela lo cubre todo. Sin embargo, está escrita no a la manera plana del realismo social, sino con las técnicas más vanguardistas del momento: "*Tiempo de silencio* significó que se podía hacer una obra crítica con una renovación experimental de las técnicas narrativas y una mayor trascendencia del lenguaje, casi muerto hasta entonces: ruptura en la secuencia lógica, fragmentación del relato, parodias digresivas y sarcásticas, y esquemas míticos, poblarán las novelas a partir de entonces."<sup>7</sup> Debe hacerse notar que, entre los muchos acercamientos críticos que posteriormente se han hecho a la novela, esté precisamente aquel que la

---

<sup>6</sup> Ibid, p. 21

<sup>7</sup> Francisco Morales Lomas, op.cit., p. 15

sitúa como una novela existencialista que se aparta, en definitiva, del realismo más clásico:

El realismo naturalista nos ofrece una versión empobrecida de la experiencia, porque reduce a un conjunto de estímulos y reacciones exteriores la relación interdependiente entre el mundo y el hombre. En cambio, la novela psicológica o idealista ofrece una realidad inmanente a la conciencia, interpretada y conceptualizada en función de las ideas de un sujeto, concebido éste como sustancia espiritual, como un fenómeno unitario y absoluto. Si el realismo tiende a expresar la opacidad del mundo exterior, de los objetos, el subjetivismo ofrece la conciencia en su aspecto absolutamente traslúcido; la novela existencialista, en cambio, buscará la síntesis unitaria en la estructura intencional de la conciencia [...], en su carácter [...] esencialmente dialéctico.<sup>8</sup>

Tres años después de la aparición de *Tiempo de silencio*, se publica *Señas de identidad* (1965) de Juan Goytisolo, y *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé; ambas novelas retomaron el camino que había comenzado a trazar Luis Martín-Santos y se ubicaron asimismo como textos que, sin dejar de indagar en el pasado reciente de España – exponiéndolo -, perseguían también un fin estético que el realismo socialista casi prohibía por considerarlo, torpemente, un instrumento de dominación burguesa. Para finales de la década, el panorama narrativo español terminó de darle la vuelta al realismo con la publicación de *Volverás a Región* (1967), y, más tarde, con *Una meditación* (1969) de Juan Benet. Con la primera, Benet se apartó de España como tema y construyó un universo narrativo que recayó, sobre todo, en el lenguaje, en la construcción simbólica y en las metáforas. Admirador confeso de Faulkner, Benet se apartó incluso del “experimentalismo” narrativo y centró sus esfuerzos en la consecución de un estilo propio – cosa tan mal vista por aquellos tiempos–. Además, alrededor de la figura de Benet se comenzaron a aglutinar

---

<sup>8</sup> Gemma Roberts, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, p. 189.

una buena parte de los jóvenes escritores – nacidos todos ellos durante el franquismo – que estaban literalmente hartos de la narrativa española del real socialismo:

Que novelas como *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, *Tiempo de silencio* de Martín-Santos, *Reivindicación del conde don Julián* de Goytisolo u *Oficio de tinieblas* de Camilo José Cela, sigan teniendo una vigencia que no es meramente histórica, muestra la capacidad de desarrollo del realismo e incluso que la novela, como género, no importa a qué extremos se llegue, es esencialmente realista. Sin embargo esta propuesta no trascendió. Por el contrario: los escritores que empezaron a surgir a principios de la década de los setenta rechazaron en igual medida la tradición realista española y el experimentalismo, para acercarse al novelista que decididamente ha marcado el destino de la nueva narrativa, Juan Benet, sobre todo a través de dos libros, *Volverás a Región* y *Una meditación*.<sup>9</sup>

Algunos de esos jóvenes escritores – poetas en un principio y muchos de ellos después narradores – aparecen publicados en la antología que José María Castellet titula *Nueve Novísimos* (1971). Entre ellos figuran Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán, Vicente Molina Foix y Ana María Moix; a partir de la antología se le conoce a esta generación como la de los novísimos.

Los novísimos no actuaron bajo consignas, programas narrativos ni ideológicos. Las diversas problemáticas de la posguerra fueron un mal inevitable de su niñez, y es que para ellos los referentes de la contienda bélica se comenzaban a difuminar:

Los novísimos eran hijos del desencanto. El desencanto los convierte en escritores distintos, de ahí que no se hayan agotado [...] Su rebeldía es provocadora pero también pasiva. Y, sin embargo, para ser derrotado por la sociedad no es necesario enfrentarse a ella. Se trata de ver, en primer lugar, si es posible sobrevivir al margen de ella e incluso si es

---

<sup>9</sup>Juan Antonio Masoliver Ródenas “El pensamiento incesante”, pp. 160-161.

posible sobrevivir. [...] En todo caso, el desencanto corresponde, por excelencia, a los más encantados: a los novísimos y a otros escritores paralelos a los novísimos y que también empiezan a publicar en la década de los setenta; y, en parte, a escritores como Antonio Muñoz Molina o Justo Navarro, que empiezan a publicar en la década de los ochenta.<sup>10</sup>

Con la muerte de Franco en 1975 se termina un proceso histórico que ya se venía resquebrajando años antes. El terrorismo iba a la alza – el atentado contra Carrero Blanco se perpetra un par de años antes -, lo mismo que la molestia de la incipiente burguesía y de los partidos políticos. La sociedad española estaba lista para la democracia. En el terreno artístico, la propuesta dispar y multicultural que representaron los novísimos también fue síntoma de este nuevo proceso histórico que se echaba a andar. Con la llegada de la democracia se dispararía a todas partes el ánimo de renovación tocando a cada una de las esferas de la sociedad española. El ámbito artístico se favoreció de este impulso de libertad y se diversificó en múltiples intereses. Las literaturas en lenguas nacionales vieron un resurgimiento tras estar sometidas a la más estricta prohibición; los géneros más populares comenzaron a ser tomados en cuenta por los jóvenes narradores que no tenían ningún prejuicio en construir mundos estrictamente literarios cuyos referentes partían incluso del cine norteamericano. Al mismo tiempo, hubo una renovación de la novela documental, una en la que el compromiso con la Historia reciente era tan fuerte como las narrativas del real socialismo pero que, sin las trabas de la censura, podían contar aquello que había sido silenciado por el sistema. La diversidad narrativa que impera en el mercado español es un signo de buena salud. Las

---

<sup>10</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas, “*La actual novela española: ¿De nuevo el desencanto?*”, pp. 39-40.



esquematisaciones de la crítica literaria, en este sentido, se quedarán siempre cortas porque hoy día conviven en anaqueles escritores de muy diversas procedencias e intereses. Sin embargo, esta diversidad puede muy bien ser atribuida como corolario del proceso que, muy sucintamente, hemos descrito tanto histórica como narrativamente.

## 1.2 Javier Marías

### 1.2.1 Su relación con el realismo

Con la generación de “los novísimos”, publicados en la antología de Castellet, Javier Marías comparte el rechazo hacia las formas de la narrativa realista y también su inclinación a dejarse seducir por otras tradiciones literarias. El “cosmopolitismo” de sus primeros libros, no fue tal más que la negación a continuar hablando, a través de sus novelas, de España:

*Yo no quería hablar de España. Aquel libro había sido escrito<sup>11</sup>, si se me permite la expresión, desde la irresponsabilidad absoluta y desde la casi absoluta inocencia. Lo que hacía la inocencia menos absoluta que la irresponsabilidad era, justamente, la conciencia de no desear escribir necesariamente sobre España ni necesariamente como un novelista español. Este rechazo se basaba en parte en razones literarias: como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista.<sup>12</sup>*

La costumbre literaria de sus predecesores chocó fuertemente con las pretensiones de un grupo de jóvenes que, sencillamente, querían escribir sobre lo que quisieran. Es en este sentido que se alejan, incluso como lectores, de la producción narrativa de su país, como continúa Marías:

---

<sup>11</sup> Se refiere a *Los dominios del lobo*.

<sup>12</sup> Javier Marías, “Desde una novela no necesariamente castiza”, p. 55.

El atractivo que la novela española en su conjunto ofrecía a un cuasi adolescente (con las excepciones de rigor: el *Quijote*, *Le Regenta*, Valle-Inclán: permítaseme generalizar) era mínimo comparado con el que le brindaba la inglesa, la francesa, incluso la alemana, la rusa y la norteamericana, de vidas mucho más cortas. Por otra parte, España como tema, de fondo o de superficie, era algo de lo que tanto como yo como – según comprobé enseguida – el resto de mi generación estábamos literalmente hartos. [...] Era la nuestra la primera que en verdad no había conocido otra España que la franquista, y se nos había tratado de educar en el amor a España desde una perspectiva grotescamente triunfalista. A la hora de la rebeldía contra esa educación, la consecuencia no podía ser otra que un virulento desprecio no ya hacia esa España cotidiana y mediocre, sino hacia todo lo español, pasado, presente y casi futuro.<sup>13</sup>

La brecha generacional representada por los novísimos puso en claro que literatura y política eran dos cosas diferentes y que la cerrazón del mundillo literario español a este tipo de literaturas “cosmopolitas”, sólo evidenciaba hasta qué punto había tenido éxito el franquismo en su empeño por reducir a escombros el pensamiento crítico, incluso entre los intelectuales:

Todo este cultismo, a caballo entre la rebeldía y la más insoportable pedantería, no podía sentar nada bien a nuestros inmediatos mayores, aún apegados a la idea de una literatura militante y “útil” que nunca se había preocupado mucho del ornamento sino solamente de lo que todavía por aquellos años se conocía como “mensaje”. Fuimos llamados exquisitos, venecianos, extranjerizantes (todo ello, por supuesto, como insulto), e incluso, en mi caso, algo tan malsonante pero supongo que vallisoletano, castizo y cheli como “anglosajonijodido” (*sic*)<sup>14</sup>

Por ello la figura de Juan Benet resultó tan importante para esta generación: él representó, precisamente, este alejamiento de la literatura con “mensaje”, y a él acudieron prestos los escritores que, como Marías, estaban construyendo la nueva narrativa española. En el caso de Marías la paternidad

---

<sup>13</sup> *Íbid*, pp. 56-57

<sup>14</sup> *Íbid*, p. 59

literaria, la influencia que las obras de Benet ejercieron sobre su propia obra, ha sido siempre confesada.

### 1.2.2 La trayectoria novelística de Javier Marías.

En las dos primeras novelas de Javier Marías, *Los dominios del lobo* (1971) y *Travesía del horizonte* (1972), la influencia de la literatura inglesa del siglo XVIII y XIX es notable; los ecos de Conrad, Henry James y Arthur Conan Doyle les añaden una atmósfera universal de la que algunos críticos renegarían. No debe olvidarse que ambas ingresaron a un mercado editorial en el que predominaban ciertas ideas castizas acerca del “deber ser” de la novela y, a causa de ello, al joven escritor Marías se le tildó de escritor amateur y, además, extranjerizante. Sin embargo ambos trabajos dejaron también algo en claro: el talento narrativo del que se convertiría en uno de los más reconocidos autores de su generación. Tanto en *Los dominios del lobo* como en *Travesía del horizonte* es notable el predominio de la voz narrativa; el estilo meditabundo y reconcentrado en el que desliza poco a poco la información del relato y la certeza de que toda aventura narrativa podría ser contada de otro modo y por cualquier otro personaje. Parodia no sólo de la literatura inglesa sino de las películas del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, en ambas narraciones sobresale la intención de crear un espacio propio en el que lo importante no sea otra cosa que el hecho literario en sí mismo y lo que éste puede provocar o no en el lector. Sin apelar a los supuestos deberes ideales de la novela, los dos libros se dejan transitar amablemente y a pesar de ser, como son, los primeros libros de un autor que posteriormente se interesaría por

nuevas sendas narrativas, logran mantener el interés del lector y cumplen con los objetivos que ellas mismas se establecen.

*El monarca del tiempo* (1978) es el tercer trabajo narrativo de Marías. Compuesto por tres relatos, “El espejo del mártir”, “Portento, maldición” y “Contumelias”, y por otros dos textos, “Fragmento, enigma y espantoso azar” y “La llama tutelar”. Esta obra representa una especie de transición literaria en la que la propuesta formal deja entrever la inquietud del autor que más tarde entregaría un libro con el que, nuevamente, intentaría saltar las barreras del género novela: *Negro espalda del tiempo*. Algunos de los textos que componen el libro han aparecido publicados nuevamente en forma de cuento o ensayo; así ocurre con los dos primeros relatos, publicados en la antología de cuentos *Mientras ellas duermen*, y con “Fragmento, enigma y espantoso azar”, aparecido en la colección de ensayos *Literatura y fantasma*. Con la publicación de *El siglo* (1983, premio Herralde) Marías va consolidando su preferencia por las opciones que, parafraseándolo, le ofrece el pensamiento literario expresado mediante largos flujos narrativos; el efecto conseguido es una escritura que se piensa a sí misma. Además la novela toca de cerca uno de las problemáticas que Marías había eludido hasta el momento: la guerra civil española. A diferencia del libro anterior, *El siglo* es una novela de corte más tradicional en la que, por momentos, el predominio del narrador llega a disminuir el ritmo de la narración; en este sentido es un buen antecedente de los posteriores narradores de Javier Marías. En *El hombre sentimental* (1986) se conjuga de manera más armónica la importancia de la voz narrativa con las acciones de los personajes y con la trama, demostrando el talento y dominio que sobre su propio trabajo comenzaba a tener Marías.

La siguiente producción es *Todas las almas* (1989), y en ella aparece definitivamente un autor en posesión de sus herramientas: una clara idea literaria resuelta con la naturalidad de la palabra precisa. Con esta novela se comienza un ciclo narrativo que está culminando en estos días con la publicación del tercer y último tomo de *Tu rostro mañana. Veneno y sombra y adiós*. Es también con este libro con el que diversos críticos marcan el comienzo de una nueva faceta literaria en la carrera de Javier Marías. Aunque el término “Negra espalda del tiempo” ya había sido utilizado por Marías en otras ocasiones, es en *Todas las almas* en donde se le da un tratamiento más amplio; en sus siguientes novelas será un motivo recurrente: *Corazón tan blanco* (1992) cuyo título está tomado de *Macbeth*; *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), que le vale la obtención del prestigioso premio Rómulo Gallegos, *Negra espalda del tiempo* (1998), y los tres volúmenes de *Tu rostro mañana*, *Fiebre y lanza* (2002), *Baile y sueño* (2004) y *Veneno y sombra y adiós* (2007).<sup>15</sup> Todas ellas comparten con *Todas las almas*, además, una unidad de estilo que, en ocasiones, también le ha valido a Marías el mote de escritor que se repite a sí mismo.

En este estudio se propone construir una lectura personal a partir de esos motivos literarios que nos revelan pieza a pieza lo que la construcción de un proyecto narrativo significa. Es importante mencionar también la estrecha relación que guardan entre sí el conjunto de novelas con los cuentos y ensayos que publica con regularidad Javier Marías; dicha relación sería digna de abordarse en otro estudio.

---

<sup>15</sup> Hasta el momento imposible de conseguir en México.

### 1.3 Conclusiones sobre el capítulo

Con este breve acercamiento a la narrativa española del siglo XX hemos visto la relación estrecha entre realismo y literatura, particularmente las exigencias impuestas por el realismo sobre la producción novelística. El desastre político y social que significó la guerra civil no terminó con el final de la contienda armada, se recrudeció con la dictadura de Francisco Franco. Las condiciones políticas de la España de posguerra impidieron el intercambio cultural entre naciones y la cultura dio un paso atrás. En la década de los sesenta la novela intentaría sacudirse las restricciones impuestas por el realismo; los autores experimentaron con nuevas formas de narración. La década terminaba con la aparición de *Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1969) de Juan Benet, lo cual le abría las puertas a los jóvenes escritores, literalmente hartos del realismo y de España como tema. En este contexto es que surgen “los novísimos” y en el que aparecen también las primeras novelas de Marías, a principios de los setenta. El acercamiento a la producción novelística de Javier Marías nos ayudó, en este sentido, a ubicar al autor en su contexto. De esta manera, la lectura que proponemos de tres de sus novelas, estará mejor apoyada.

## CAPÍTULO 2

### MEMORIA Y TESTIMONIO

*“La memoria es casi siempre  
la venganza de lo que no fue”*  
Juan Benet

#### 2.1 Aproximación al tema

Existe siempre en las novelas de Javier Marías un narrador deseoso de contar; una voz obligada, casi, a relatar su propia historia y la de los otros, aquellos que guardan silencio, o esos otros que ya jamás podrán hablar (los muertos). No es casualidad que dos de las tres novelas que comentaremos en este espacio comiencen con el anuncio de la infatigable muerte: *Todas las almas* y *Mañana en la batalla piensa en mí*. La reflexión sobre la memoria y el testimonio producto del recuerdo adquiere en ellas (además de en *Negra espalda del tiempo*), la misma importancia que la reflexión sobre lo temporal o sobre la realidad, la ficción y la escritura. Cada uno de estos elementos organizan y estructuran las novelas; elementos que posibilitan el despliegue narrativo de Javier Marías.

“Negra espalda del tiempo” es aquel concepto que unifica estas ideas, discursos y tentativas de escritura; comenta Juan Antonio Masoliver Ródenas:

A partir de *El hombre sentimental* Javier Marías reorganizó de forma radical sus planteamientos narrativos y lo que encontró no fue una fórmula (donde sí que cabrían las comparaciones) sino un terreno en el que se mueve con mayor libertad y que al mismo tiempo le obliga a una mayor disciplina. Antes de *El hombre sentimental* Marías, escritor de imaginación excepcionalmente fértil, escribía con una facilidad asombrosa novelas de imaginación. No hay razón alguna para pensar que esta imaginación la ha perdido. Lo que ocurre es que a partir de *El*

*hombre sentimental* (podría pensarse que a partir de *El siglo*: yo no compartiría esta opinión) y, sobre todo, a partir de *Todas las almas*, ha sacrificado las posibilidades que le ofrecía la imaginación por las que le ofrece el pensamiento imaginativo e incesante –y la manipulación de la estructura de la novela. Y de aquí surge la originalidad de Marías: por un lado, de su pensamiento imaginativo [...] y por el otro de la especial dinámica de la estructura narrativa, que consiste precisamente en tolerar el desbordamiento para luego controlarlo rigurosamente.<sup>16</sup>

Bajo el nombre de “negra espalda del tiempo”, Marías ha logrado reunir sus intereses: la reflexión sobre el tiempo y sus contenidos, el tiempo que no para y al que, para hacerle frente, es preciso recurrir a la memoria y al testimonio, al recuerdo y a la palabra; las palabras como significado y testimonio, pero también como mentira y ficción. Es entonces cuando el poder sugestivo de lo literario aparece, y es entonces que Marías se pregunta por lo *real*.

Proveniente de un drama de Shakespeare (*La tempestad*, acto 1, escena 2), la frase “dark backward and abysm of time”<sup>17</sup>, y que Javier Marías ha traducido y parafraseado como la “negra espalda del tiempo”, se ha convertido con el paso de los años y de los libros, en un asunto de particular importancia para el autor. La atracción, como ha contado el propio Marías, surge precisamente por la ambigüedad de su significado:

Sin duda mi atracción inicial por esa frase sin verbo procede de mi maestro Juan Benet, que vio en esa imagen tan poética el resumen de casi toda la investigación sobre el tiempo llevada por la ciencia. Es cierto, pero además es una de esas expresiones que uno “ve”, o quizá comprende en seguida al leerla por primera vez, y en cambio empieza a no entender si se detiene a observarla y examinarla.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas, “*Mañana en la batalla piensa en mí*: polifonía y polisemia”, pp. 183-184.

<sup>17</sup> William Shakespeare, *The tempest*, p. 2.

<sup>18</sup> Javier Marías, “La negra espalda de lo no venido”, p. 369.



¿Qué es lo que significa esa “negra espalda del tiempo”, y qué personajes o acontecimientos son los que pueblan esa región, ubicada en el reverso de todas las cosas?

Los narradores de estas novelas transitan por ese lugar y, desde ahí, intentan apresar los contenidos manifiestos y ficticios del tiempo a través de un acto de memoria; son testigos que cuentan para que nada se olvide y todo permanezca. Son testigos, también, de su propia imposibilidad de narrar la totalidad y dejar constancia de aquello que ha sido hecho para no dejarla: las personas. Y, sin embargo, cuentan.

Las novelas de Javier Marías formulan y reformulan los mismos planteamientos e inquietudes. Bajo distintas ópticas, con distintos escenarios y personajes (a veces los mismos), Marías ha construido un universo literario en el que las referencias constantes a otros textos de su autoría son casi siempre la norma; es el pensamiento incesante de sus narradores lo que caracteriza su discurso. Un pensamiento que se cuestiona a sí mismo, que se pone trampas y se atora en las palabras y luego en frases, las cuales se repiten como *leit motivs*, o como oraciones y súplicas. Cada uno de los narradores de estas novelas tienen sus motivos específicos para *contar* y, al mismo tiempo, sus motivos son los mismos: recordar, fijar en el tiempo lo que ya se ha ido, recuperar aquello que no fue pero que pudo ser; *contar* para salvar su historia y, con ella, salvar sus propias vidas. Una cita sugerente de William James:

Nunca sabremos qué finales habrán quedado sin realizarse, porque los muertos no hablan. El testigo superviviente habría llegado a la conclusión en cualquier caso, y fuera lo que fuera, de que el universo se planeó para hacer que él y los que se parecen a él tuvieran éxito, pues realmente fue esto lo que ocurrió. Pero [la] afirmación de que la probabilidad de que esto no ocurriera por casualidad es de millones a

uno no es aplicable aquí. Lo sería si el testigo hubiera preexistido en una forma independiente y hubiera concebido su plan, y luego el mundo lo hubiera realizado. Una tal coincidencia probaría que el mundo tenía una mente parecida a la suya. Pero una tal coincidencia no ha existido. El mundo no ha aparecido más que una sola vez, el testigo está aquí después del hecho y simplemente aprueba... Allí donde sólo hay un hecho en cuestión, no hay relación de probabilidad en absoluto (...) ¿Y qué si llegamos a donde estamos por casualidad, o por mero hecho, sin ningún designio general? Lo que se ganó, bien ganado está, tanto da. Y, en cuanto a lo que se pudo haber perdido, ¿quién sabe nada de ello, en cualquier caso?<sup>19</sup>

La vida como narración continua que se detiene con la muerte. Bajo esa premisa se narra, es decir, se cae en la cuenta de que los contenidos del tiempo son sólo palabras y entonces se *dice*. En el fondo, lo que los narradores de estas novelas buscan es compartir sus envenenadas palabras con otros. En su decir, creen ellos, está inmersa la idea de su salvación porque harán acreedores de sus saberes a *otros*. Su testimonio los exonera.

*Todas las almas, Mañana en la batalla piensa en mí y Negra espalda del tiempo* comparten eso; la misma preocupación: el intento del narrador por desligarse del mundo de los muertos (en donde no hay palabra, ni memoria), y reintegrarse al de los vivos; al mundo de los que usan las palabras y con ellas *cuentan*, pero también persuaden y mienten. Ése es el universo literario de Javier Marías y en él la memoria y el testigo juegan un papel relevante; a ese universo nos aproximaremos en las siguientes líneas.

---

<sup>19</sup> Citado por Juan Antonio Rivera en “La negra espalda de Javier Marías”, p. 3.

## 2.2 La memoria y el testimonio

### 2.2.1 El archivo y el testigo

Respecto al origen etimológico de la palabra testigo, nos dice Giorgio Agamben:

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquél que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer testimonio sobre él.<sup>20</sup>

Ambas definiciones resultan sugerentes al compararlas con la narrativa de Javier Marías. Por una parte el testigo es un agente neutral que resuelve disputas con su juicio y, por el otro, es aquél que ha sobrevivido una experiencia cualquiera hasta el final y por eso puede dar cuenta de ella. Puede *contar*.

A diferencia del *archivo*, la condición primera del testimonio es el sujeto; el individuo que está capacitado para hablar, para relatar:

En oposición al *archivo*, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir. Pensar una potencia en acto *en cuanto potencia*, pensar, pues, la enunciación en el plano de la *langue*, significa inscribir en la posibilidad una cesura que la divide en una posibilidad y una imposibilidad, en una potencia y una impotencia, y situar a un sujeto en tal cesura. Mientras la constitución del archivo suponía dejar al margen al sujeto, reducido a una simple función o a una posibilidad vacía, y su desaparición en el rumor anónimo de los enunciados, la cuestión decisiva en el testimonio es el puesto vacío del sujeto.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HOMO SACER III*, p. 15.

<sup>21</sup> *Ibid*, pp. 151-152

Sin embargo, y también a diferencia del *archivo*, el testigo siempre parte de su propia subjetividad. Una imagen de archivo – en principio - no miente sobre lo que capta; no olvida. El sujeto, en cambio, se ve precisado a echar mano de su memoria y ésta es siempre susceptible de contaminarse de sueños y también de olvido. El archivo está hecho de objetos, y el testimonio, de sujetos. En estas tres novelas de Javier Marías, los narradores observan con cierta nostalgia el mundo de los objetos, porque saben que ellos serán testigos fieles (en estricto sentido) del relato de sus vidas. A diferencia de sus palabras, el objeto no engañará, ni fingirá; sobre todo, no persuadirá a ningún oyente (aunque, claro, hará falta un lector que lo interprete).

### 2.2.2 El testimonio como enlace entre dos mundos

Aquél que testimonia habla por aquellos que no alzan su voz o por aquellos que la han perdido:

Si volvemos ahora al testimonio, podemos decir que testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva, mas, en cualquier caso fuera tanto del *archivo* como del *corpus* de lo ya dicho.<sup>22</sup>

El testimonio se convierte entonces en un enlace, punto que une el reino del habla y el del silencio; el mundo de los vivos y el de los muertos. El testimonio “se hace cargo de una deuda contraída – con el pasado y con el futuro – que liga al sobreviviente con los muertos y con los vivos; que lo coloca, también a él, en ese lugar de gozne, intermedio, recuperado en el relato mismo.”<sup>23</sup> Es por ello que la presencia de la muerte rodea a los narradores de estas novelas; sea una muerte física (*Todas las almas*, *Mañana en la batalla piensa en mí*), o

---

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 169

<sup>23</sup> Pilar Calveiro, *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*, p. 21.

como metáfora de la (im) posibilidad de *contar* (*Negra espalda del tiempo*).

Dice Juan Antonio Masoliver Ródenas:

El hecho de que la narración se inicie con una muerte nos obliga a desplazarnos del presente al pasado, aunque sólo sea, como se nos dice en *Todas las almas*, porque “el que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió”. A este movimiento o desplazamiento temporal hay que añadir el espacial; Oxford, Delhi, Madrid en *Todas las almas*, La Habana y Madrid en *Corazón tan blanco* y Londres y Madrid en *Mañana en la batalla piensa en mí*.<sup>24</sup>

El que *cuenta* se enfrenta a la muerte con la elaboración oral o escrita de su propio relato y, sin embargo, es el relato de lo ya acaecido lo que podrá fundar, si acaso, su condición de vivo. “No debería contar uno nunca nada...”, dice el narrador de *Tu rostro mañana*; y lo mismo piensan en algún momento los narradores de las tres novelas que estudiaremos en este espacio. Y sin embargo *cuentan*, y contando recuerdan, y contando viven.

### 2.2.3 La paradoja del testimonio

El testimonio debe dar cuenta de una realidad determinada y, por ello, su importancia recae en su propia condición de verdad: debe de estar apegado a lo *real*. En este punto el testimonio cae en una paradoja, se le pide que dé cuenta de los acontecimientos tal cual sucedieron y, al mismo tiempo, reconoce la subjetividad del único que puede dar cuenta de ese relato: el individuo que habla y que posee un lenguaje determinado, pero también impreciso. La paradoja del testimonio consiste en eso, en reconocer que sólo puede ser articulado en palabras, y que las propias palabras resultan insuficientes, o poco claras, o sujetas a manipulación o a confusión y contradicción:

---

<sup>24</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas, “El pensamiento incesante”, p. 166.

El responder quién habla es más que precisar desde dónde se habla; implica aceptar que hay otras voces que resuenan en la propia, no para amplificarla o legitimarla, sino sólo para atravesarla y hacerla más densa e incluso más contradictoria [...] Sobre todas estas palabras, más o menos potentes, entre ellas, se cuele la presencia de un silencio poderosísimo y retumbante: el de los muertos. No están aquí por sí mismos; no podrían hacerlo. Están a través nuestro e incluso a pesar nuestro; “aparecen” en lo que creemos que ellos fueron o quisieron ser, lo que son en nosotros y lo que nos demandan en su no estar, como presencia contundente. “En nosotros, nuestros muertos”, no para convalidar a través de ellos una palabra incierta sino, al revés, para hacer patente la incertidumbre de la palabra.<sup>25</sup>

El testimonio y su relación con lo *real* es condición previa para que éste se efectúe, pero lo testimoniado guarda una relación conflictiva con sus propios presupuestos. Testimoniar lo pasado o *relatar* lo que los muertos relatarían si estuvieran vivos, tal es el conflicto. El testigo no tiene otra opción más que emplear las palabras (tan limitadas), para *decir* y es entonces cuando se construye una frase, un párrafo, un mundo de significados que, poco a poco, comienzan a alejarse de lo *real*, porque se convierten en relato. El cruce entre realidad y ficción se hace inevitable.

#### 2.2.4 Testimonio y literatura

¿En qué momento se cruza el testimonio con el registro de lo ficticio, de lo literario? Para Giorgio Agamben no existe tal cruce: “Explicar la paradoja del testimonio mediante el *deus ex machina* del canto, equivale a estetizar tal testimonio [...] No son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema.”<sup>26</sup> Por el contrario, en las novelas de Javier Marías subyace precisamente la intención de cruzar ambos discursos;

---

<sup>25</sup> Pilar Calveiro, “Memorias virósicas. Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina”, pp. 111- 112.

<sup>26</sup> Giorgio Agamben, *Op.cit...*, p. 36.

sus narraciones efectúan ese salto en su propio cuerpo textual. “Negra espalda del tiempo”, como ya hemos sugerido, se trata también de eso. Sin embargo, nos detendremos en ello en el próximo capítulo.

De igual manera, las reproducciones fotográficas que aparecen en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, son también muestra interesante del cruce entre el testimonio y el archivo; entre lo construido y lo aparentemente intacto; entre lo “subjetivo” y lo “objetivo”, entre realidad y ficción. Será tratado, igualmente, en el próximo capítulo.

Los próximos apartados están dedicados a profundizar en la temática de la memoria y el testimonio en las tres novelas ya comentadas de Javier Marías.

### 2.3 Una ciudad estática

En *Todas las almas* se narra la historia de un agente de bolsa madrileño que cuenta, por su parte, su brumosa estancia en la ciudad de Oxford durante dos años – cuando se dedicaba a enseñar literatura española -. El texto comienza con un párrafo en el que se revela bien pronto la temática del testimonio:

Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford, y eso me hace pensar, supersticiosamente, que quizá esperaron a que yo llegara y consumiera mi tiempo allí para darme ocasión de conocerlos y para que ahora pueda hablar de ellos. Puede, por tanto, que – siempre supersticiosamente – esté obligado a hablar de ellos.<sup>27</sup>

En el instante mismo en que el joven madrileño se aboca a la tarea de contar, está implícito el acto de ofrecer testimonio. Por otra parte, será un testimonio que no busca sólo el dar voz a esas almas muertas – dos de los tres –, sino reapropiarse discursivamente de su propia historia: la de una perturbación. Y

---

<sup>27</sup>Javier Marías, *Todas las almas*, p.9.

es precisamente por su carácter perturbado, por lo que la historia necesita ser escrita y dejar constancia:

Fue aquella noche cuando me di cuenta de que mi estancia en la ciudad de Oxford sería seguramente [...] la historia de una perturbación; y de que cuanto allí se iniciara o aconteciera estaría tocado o teñido por esa perturbación global y condenado, por tanto, a no ser nada en el conjunto de mi vida, que no está perturbada [...] Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo.<sup>28</sup>

Sin embargo, también desde el primer momento el narrador nos dice que “El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquél que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador”.<sup>29</sup> De esta manera, la temática del testigo planteada por Javier Marías asume inmediatamente una relación de paradoja con el principio indispensable de todo testimonio: su condición de verdad. ¿Cómo es posible que un narrador nos cuente *su* propia historia y al mismo tiempo consiga convencernos de que quien cuenta “no es aquél que lo vio y al que le ocurrió”? ¿Sucede entonces que el testimonio admite una cuota de ficción en su discurso? Comenta Javier Marías en una entrevista:

[...] la última novela que he escrito es bastante nueva para mí, ya que por primera vez he utilizado un material que proviene parcialmente de mi propia experiencia, cosa que no había hecho antes, aunque por supuesto que en todo libro hay una descripción de alguien o algún detalle. Se podría pensar que es un libro memorístico. Pero no, realmente es una novela, y el narrador podría ser yo, o, más bien, es el que pudo ser yo. Por primera vez no he hecho el esfuerzo de dotar a ese narrador de una voz ficticia, no hay ningún esfuerzo porque el personaje sea distinto de lo que yo era cuando estaba haciendo el libro. Sin embargo, me he dado cuenta de que la voz es igualmente ficticia.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid*, p.81.

<sup>29</sup> *Ibid*, p.10.

<sup>30</sup> Luis H. Castellanos, “La magia de lo que pudo ser”, entrevista a Javier Marías, p.1.



Esta declaración resulta interesante en varios sentidos; señala, en primer lugar, la procedencia de esa voz narrativa, que no es otra que la de Javier Marías, autor de novelas, pero también del Marías que escribe cartas a sus amigos. Voz narradora y voz del autor, parecieran ser las mismas. Sin embargo, ambas son ficticias.

Por otra parte, el narrador de *Todas las almas* es un extranjero en la ciudad de Oxford; un exiliado de sí mismo en un lugar donde nadie puede testimoniar su pasado y por ello pocos pueden dar cuenta de su presente:

Aquí no soy sólo un extranjero del que nadie sabe nada y que a nadie importa, del que no se sabe nada biográficamente importante y sí que no se quedará para siempre, sino que lo más grave y determinante es que aquí no hay ninguna persona que me haya conocido en mi juventud ni en mi infancia. Eso es lo que me resulta perturbador, dejar de estar en el mundo y no haber estado antes en este mundo. Que no haya ningún testigo de mi continuidad, no haber estado siempre en el agua.<sup>31</sup>

La condición de *perturbado* que sufre el narrador tiene que ver con la sensación de atemporalidad suscitada por la ciudad de Oxford, pero también por la realidad del que se ubica fuera de su patria:

Perturbación significa “estar fuera del mundo”, ser “extraño”, ser “extranjero”, experimentar algo desconocido, ajeno a sí. De esta forma la “perturbación” es algo más que el resultado del mundo cerrado e incestual de la universidad y del ritmo monótono de la ciudad, es la experiencia de la anonimidad, de carencia de identidad que siente el narrador a raíz del carácter episódico, transitorio de su estadía en Oxford, donde él es un desconocido. He aquí el punto medio del malestar del narrador: éste se queja de que su vida haya quedado truncada, que nadie conozca su infancia y juventud lo cual lo transforma en un cuerpo extraño, “fuera del mundo”. Este vacío que le produce la extranjería le hace perder su equilibrio emocional y le produce un profundo malestar.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> *Todas las almas*, pp. 82-83.

<sup>32</sup> Alfonso de Toro, “El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar, cavilar”, p. 10.

Para Alexis Grohmann, refiriéndose a la narrativa en conjunto de Javier Marías, la “perturbación” del narrador ilumina también otros aspectos:

Esos estados "enfermizos" de sucesivos narradores, presagiados por el estado obsesivo comparado con una enfermedad al que sucumben todos los narradores de *Travesía del horizonte* en sus respectivas búsquedas de secretos, son alimentados por mentes exacerbadamente asociativas, imaginativas, supersticiosas, conjeturales, aforísticas y errabundas. Todos esos estados anómalos, sean sueño, perturbación, malestar o encantamiento, conforman una alegoría del acto de narrar y la literatura vista como trastorno. El empleo exclusivo de la primera persona en estas obras, la cuasi-idéntica e inconfundible voz y el concomitante confinamiento del punto de vista a esas mentes desviadas y sus mundos fantasmagóricos revelan también un escepticismo profundo respecto a la posibilidad de obtener un conocimiento verídico y cierto del mundo.<sup>33</sup>

Si la vida (que es narración), depende de sus relatores, el carecer de ellos ubica a este narrador en la línea de los vivos y de los muertos: un alma muerta que deambula por las calles al igual que los vagabundos. Cuando el narrador ha atravesado por completo su experiencia, entonces puede relatar, y reconocer: “Yo ya no soy un solitario [...] ni un vivo muerto, pero creí ser eso, durante un tiempo.”<sup>34</sup> Dice Elidé Pittarello:

Como la locura de Hamlet, la perturbación del narrador tiene su método y su poder de revelación. Si la vida no perdura ni fuera ni dentro de la palabra, si la palabra existe sólo como carencia, nostalgia, separación de esa misma vida, entonces todo relato es autónomo, toda historia se equivale, cualquier memoria es literatura. Un arte paradójico e inmaterial, omnipotente y frágil, que no averigua ni fija los hechos: sólo construye y conoce las narraciones que hablan de ellos.<sup>35</sup>

La relación del narrador con el mundo de los objetos toma así un nuevo giro; son ellos la conciencia y el relato de sí mismo. Los objetos que, con su presencia, con su *estar*, lo observan y le regresan siempre el conocimiento de su presencia en el mundo:

---

<sup>33</sup> Alexis Grohmann, “La nobleza literaria de Javier Marías”, p.65

<sup>34</sup> *Todas las almas*, p. 220.

<sup>35</sup> Elidé Pittarello, “Javier Marías”, p. 1.

Cuando uno está solo, cuando uno vive solo y además en el extranjero, se fija enormemente en el cubo de basura, porque puede llegar a ser lo único con lo que se mantiene una relación constante, o, aún es más, una relación de continuidad. [...] Es el único registro, la única constancia o fe del transcurrir de ese hombre, la única *obra* que ese hombre ha llevado a cabo verdaderamente. Cada vez que uno se acerca al cubo y echa en él algo, vuelve a ver y a tener contacto con las cosas que tiró en las horas previas, y eso es lo que le da un sentido de continuidad [...] <sup>36</sup>

Aún más, el cubo de la basura pone al narrador en contacto con la “negra espalda del tiempo”:

Esa bolsa, ese cubo, son a veces los únicos testigos de lo que ocurre durante la jornada de un hombre solo, y es allí donde se van depositando los restos, los rastros de ese hombre a lo largo del día, su mitad descartada, lo que ha decidido no ser ni tomar para sí, el negativo de lo que ha comido, de lo que ha bebido, de lo que ha fumado, de lo que ha utilizado, de lo que ha comprado, de lo que ha producido y de lo que le ha llegado. <sup>37</sup>

Porque el testimonio *cuenta* también eso, lo que quizá nunca haya pasado. Al respecto escribe Alfonso de Toro:

Otro tema es una sutil 'mise en abysme' con respecto al nacimiento y a la estructura de la novela misma y en general de las novelas de Marías. En el segmento tipográfico 8 (pp. 87-105), el narrador se ocupa ampliamente de la descripción de un cubo de basura que actúa como testigo del correr de las horas y de los días, y con esto, de que "él vive". Los paralelos entre el cubo de basura y el acto de la escritura y la estructura de su obra literaria son evidentes, en particular cuando, por ejemplo, el yo narrador constata que el cubo de basura es lo único que le procura una relación constante y una continuidad, o que cada bolsa de basura (que se encuentra en relación de equivalencia con la hoja de papel) ofrece, a través de su brillo, suavidad y lisa estructura, un efecto de limpieza y de inagotables posibilidades. El cubo de basura - continúa el narrador - es el comienzo y la promesa de un nuevo día en el cual todo está por ocurrir. El narrador observa cómo se va llenando el cubo de basura con diversas cosas durante el día hasta su término y constata cómo va aumentando su contenido en absoluta arbitrariedad y transformándose, aunque él, el narrador, sea el único que conozca su orden. Se reconoce aún más claramente la equivalencia entre el cubo de basura/bolsa, por una parte, y el acto de escritura/estructura, por otra, cuando el narrador califica al cubo de basura lleno como su *obra* (y en *itálicas*) que son el hilo de su vida y su reloj, y agrega que la actividad de llenar el cubo de basura, respectivamente, la hoja de papel vacía, se

---

<sup>36</sup> *Todas las almas*, p103 - 104

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 104.

realiza seleccionando, dejando fuera lo inútil, reconociendo lo elemental, lo necesario y lo innecesario, actividad de la cual resulta la obra a la que él, el narrador, le impone su voluntad y cuando el cubo (la hoja, la obra) está lleno (o la obra terminada), todo es desperdicio.<sup>38</sup>

La memoria que registra los acontecimientos y los guarda para recordarlos, siempre se ve tentada a falsificar lo ya pasado: para cubrir lagunas, para renovarse siempre aunque se tergiverse, para ordenar los hechos de forma racional y no sentimental, etc. Éste es el problema esencial de la memoria. En *Todas las almas* el narrador escribe su testimonio y nos hace cómplices de su acto de escribir. Y para escribir su relato recurre a su propia memoria que ordena los hechos, pero también los imagina y olvida; le sucede al recordar a Clare Bayes: “[...] cada día que pasaba su rostro se me iba difuminando más o confundiendo con otros, como suele suceder con las cosas que uno quiere recordar, con todas aquellas imágenes ante las que la memoria no se muestra respetuosa (es decir, pasiva).”<sup>39</sup>

Y, sin embargo, la memoria de Will, el portero, permanece; alterada por sus constantes viajes en el tiempo, pero fiel al registro de los años. Will recuerda, desde su puesto en la garita, los nombres de aquellos que ya no cruzan el umbral de la Tayloriana; es quizá el único que los recuerda y, más importante, que los nombra. La aparición de este personaje en la novela (en las primeras páginas), sugiere no sólo el interés de Marías por lo relacionado con el testimonio, sino éste en su relación con la memoria y con el acto de escritura:

El tiempo es el verdadero héroe de la novela y el yo-narrador sólo su medio. Se encuentra personificado en el capítulo que da entrada a la novela, en la figura de un senil y confundido portero de *college*, que tiene la habilidad de trasladarse en cualquier momento a un día cualquiera de

---

<sup>38</sup> Alfonso de Toro, *Op.cit.* p.15.

<sup>39</sup> *Todas las almas*, p 29.

su vida pasada (e incluso, quizá, de la futura). También la novela sigue este principio cronológico antilineal. El yo-narrador está en Madrid, y describe su tiempo pasado en Oxford (una ciudad que representa como ninguna otra la intemporalidad) sin caer en la narración retrospectiva en gestos grandilocuentes. Lo narrado es figurado y examinado de un modo tan irónico como el presente que se vive o incluso el futuro en la forma de un nuevo niño recién nacido. Presente, pasado y futuro están comprendidos unos en otros y no se pueden imaginar uno sin los otros.<sup>40</sup>

La memoria, que es el eje del relato que se recupera después de la experiencia (el testimonio), permanece en Will a pesar de no transitar conforme a los tiempos que se suceden. La memoria de Will es una memoria activa que no falsea sus contenidos, pero sí sus tiempos; al contrario que la del narrador (que engaña y persuade), la de Will sólo falla en encontrar su justo espacio en el tiempo. Es una mezcla de todo lo acontecido y experimentado pero, quizá, también de lo aún venidero:

Y extrañamente también vivió en mí, algunas mañanas, un tal Mr. Branshaw del que nadie guardaba memoria ni sabía nada, lo cual [...] me hacía pensar si la capacidad de Will para desplazarse en el tiempo no abarcaría también el futuro (tal vez el más inmediato, aquél que cubriera lo que le restara de vida) y si, instalado en los años noventa, no estaría saludando a alguien que aún no había llegado a Oxford y que quizá, dondequiera que se encontrara, aún ignoraba que le tocaría vivir en la ciudad inhóspita y conservada en almíbar [...]<sup>41</sup>

Como si fuera un objeto (el cubo de la basura), Will permanece como testigo, como ejemplo de los caprichos del tiempo, de la memoria y de la constancia del recuerdo:

Pero quien negaba todos los simulacros de agitación y daba cuerpo y verbo al estatismo o estabilidad del lugar era Will, el anciano portero del edificio [...] Nunca he visto una mirada tan limpia [...] como la de aquel hombre de casi noventa años, menudo y pulido, vestido invariablemente con una especie de mono azul, al que se permitía permanecer muchas mañanas en su garita de cristales y dar los buenos días a los profesores según entraban.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Katharina Granzón, "Todo es una cuestión de perspectiva", p. 22.

<sup>41</sup> *Todas las almas*, pp. 15-16.

<sup>42</sup> *Ibid*, pp. 10-11.

El narrador de *Todas las almas* testimonia cercado por la muerte; la desaparición temprana de su colega y amigo Cromer – Blake, y la ya esperada de Toby Rylands. Su voz se confunde con la de ellos; su relato se ve influenciado no sólo por las evocaciones de los que no están ya presentes, sino por materiales de archivo, como son los fragmentos del diario de Cromer-Blake. Incluso los archivos de sus pesquisas aparecen para confirmar y darle verosimilitud a su relato, como son las fotos de John Gasworth y de su máscara mortuoria.

Pero también narra para dar cuenta de su doble exilio, el de su patria y el del tiempo congelado de Oxford. La sensación de eternidad, de no movimiento ni cambio, lo obliga a *contar* una vez que ha regresado a España y que lentamente se incorpora al fluir desinteresado del tiempo. *Cuenta* para no olvidar, y en ese constante recordarse, en ese ejercicio narrativo, se salva del silencio y se reconstruye a sí mismo.

Se narra la historia de una perturbación para salir de ella; para reintegrarse al mundo de los vivos que cuentan y también olvidan. Se *cuenta* para intentar poner un orden en donde no lo hay; para hacerle frente a la memoria que siempre tiende a olvidar, o a subestimar las cosas y dejarlas para otro momento. En *Todas las almas* la memoria y el testimonio se ponen a prueba y fallan, pero también aciertan y cumplen. Tal es la paradoja de la memoria y del testimonio.

## 2.4 Historia de un encantado

“Todo avanza hacia su difuminación”, se repite obsesivamente el narrador de la novela y por ello “hay que darle un contenido al tiempo que apremia y sigue pasando sin esperarnos, vamos más lentos: decidir sin saber y por tanto previendo, la mayor y más común desgracia, previendo lo que viene luego [...]”<sup>43</sup> Y una manera de vencer la incertidumbre, de llenar de contenidos a aquello que ha pasado - y que por tanto es irremediable y cuando pasó estuvo vacío de contenidos, o no fuimos lo bastante perspicaces para entenderlos - es *contar*, testimoniar en el sentido más primario.

Si en *Todas las almas* el narrador y personaje principal, “nuestro querido español”, realizaba un ejercicio de memoria que no era otro más que un ejercicio de escritura, en esta novela Víctor Francés *contará*; quizá a una audiencia ficticia, quizá explícitamente al lector. No hay ninguna referencia en *Mañana en la batalla piensa en mí* que nos haga suponer que el narrador está llevando a cabo físicamente un acto de escritura, y sin embargo siempre *cuenta* y con ello está implícita la esperanza de dejar constancia, de poner un freno al fluir interminable e ingrato del tiempo.

Sin embargo, también *contará* porque al asistir como testigo al fallecimiento de Marta Téllez adquirió una deuda, la del que *sabe* en oposición al que ignora y por ello está a salvo:

[...] pensé que tal vez se la iba debiendo ya a mucha gente, contar una historia como pago de una deuda, aunque sea simbólica o no exigida [...] Se la debía al curioso y activo Ruibérriz y al marido Deán, que no había hecho sino empezar y estaba dispuesto a encontrarme. [...] Se la debía a Eugenio, el niño, que habría vuelto a su casa si se lo habían llevado de allí la primera noche, a su cuarto, él y su conejo amenazados de nuevo por los apacibles aviones [...]

---

<sup>43</sup>Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, p. 15.

<sup>44</sup>*Ibid*, pp 142-143.

Al respecto, Paul Ingendaay, comenta:

Tres de las cuatro últimas novelas de Marías comienzan cuando un narrador (todos podrían ser hermanos gemelos) informa sobre una muerte. De ello se desprende que el autor necesita la muerte para preparar su escenario: un escenario en el que, a veces, sólo hay dos personas. Uno habla y el otro escucha; lo que allí se dice deberá espantar las fantasías y condenar a los malos espíritus, deberá llenar los espacios vacíos que sienten sobre todo los personajes masculinos en su vida y que apenas pueden soportar.<sup>45</sup>

Son los mismos motivos los que mueven a Deán a contarle a Francés el relato de su tarde en Londres, hacia el final de la novela. Si en *Tu rostro mañana* la premisa parece ser “cállate y después sálvate”, aquí sucede lo contrario. Mientras más tiempo se guarda el secreto, más intolerable se vuelve la vida y más cerca se encuentra el narrador de la sensación de olvido:

Sólo el hecho de narrar, lo cual sucede en esta novela con un ímpetu casi diabólico, espanta a los espíritus del saber solitario, y por ello irreal, hacia el lado de Víctor, mientras que a los de la ignorancia apremiante los dirige hacia los familiares de Marta, sobre todo a su marido Deán. Por eso en esta novela se acentúa el poder de la narración. Gracias a la revelación del secreto Víctor vuelve a tener figura y nombre y probablemente encuentre en la hermana de Marta, Lucía, un nuevo amor. También el viudo lleva consigo una historia que revela en el último capítulo, en el que se atan todos los cabos: su amante murió por su culpa en Londres, la noche después de que Marta muriera, ya que no le habían avisado a tiempo de la muerte de su mujer.<sup>46</sup>

Víctor Francés busca expiar su culpa, la de haber atestiguado esa ridícula escena de muerte con Marta Téllez; la culpa, también, de no haber asumido la responsabilidad del testigo, la de prestar su voz a los que ya no la tienen. Las continuas referencias a *Campanadas de media noche* de Orson Welles, acentúan la atmósfera fantasmal de la que es presa el narrador:

Aquel rey estaba *haunted* o bajo encantamiento, o más exactamente estaba siendo *haunted* o *hanté* aquella noche por sus allegados que le reprochaban sus propias muertes y le deseaban desgracias para la

---

<sup>45</sup> Paul Ingendaay, “El lado oscuro del tiempo. Javier Marías el invocador de espíritus”, p. 1

<sup>46</sup> Bettina Schulte, “La muerte pone en marcha la narración”, p. 6.



batalla del día siguiente, le decían cosas horribles con las voces tristes de quienes han sido traicionados o muertos por aquél que amaban: “Mañana en la batalla piensa en mí”, le decían los hombres y la mujer y los niños, uno tras otro, “y caiga tu espada sin filo: desespera y muere”.<sup>47</sup>

Y Víctor Francés también es un *encantado*, un sobreviviente; un testigo:

[...] el hilo de la continuidad, el hilo de seda, ella ha muerto pero prosigue la escena que se había iniciado cuando estaba viva, yo sigo en su alcoba y eso hace que su muerte parezca menos definitiva porque yo estaba allí también cuando estaba viva, yo se cómo ha sido todo y me he convertido en el hilo [...] puedo contarle y puedo por tanto explicar la transición de su vida a su muerte, lo cual es una manera de prolongar esa vida y aceptar esa muerte: si las dos se han visto, si se ha asistido a ambas cosas o quizá son estados, si quien muere no muere solo y quien lo acompañó puede dar testimonio de que la muerta no fue siempre una muerta sino que estuvo viva.<sup>48</sup>

Para Alexis Grohmann, la fuerza del encantamiento persiste:

Es notable que al final de la obra, el narrador de *Mañana*, a diferencia de los otros narradores, no se recupere de la perturbación mental que lo afecta [...] Eso es muy significativo a la luz de la obra que Marías escribe a continuación. La condición de encantamiento permanece y se podría leer simbólicamente, sugiriendo que ese tipo de estado (narrativo) sobrepasará el mundo de la ficción.<sup>49</sup>

Lavar la culpa, poder cambiar a su favor el juicio moral que caerá sobre su persona tras los hechos en Conde de la Cimera; eso es lo que busca el narrador. Y justamente el *contar* se vuelve también la herramienta para que sea perdonado. Al igual que en *Todas las almas*, en esta novela Javier Marías cuestiona la autenticidad supuestamente irrevocable del testimonio:

Conté. Conté. Y al contar no tuve la sensación de salir de mi encantamiento del que aún no he salido ni quizá nunca salga, pero sí de empezar a mezclarlo con otro menos tenaz y más benigno. El que cuenta suele saber explicar bien las cosas y sabe explicarse, contar es lo mismo que convencer o hacerse entender o hacer ver y así todo

---

<sup>47</sup> *Mañana en la batalla piensa en mí*, p. 277.

<sup>48</sup> *Ibid*, pp. 63-64.

<sup>49</sup> Alexis Grohmann, “La nobleza literaria de Javier Marías”, p.5.

puede ser comprendido, hasta lo más infame, todo perdonado cuando hay algo que perdonar, todo pasado por alto o asimilado y aun compadecido [...]<sup>50</sup>

“La fuerza de la representación”, se explica el narrador y, lo mismo que sucede en *Todas las almas*, el testimonio de pronto adquiere un carácter irreal, más cercano a la ficción: un discurso adornado del artificio de la palabra, de la mentira; un discurso cruzado.

En *Mañana en la batalla piensa en mí* la memoria se ve cuestionada constantemente por el narrador. Ante el espectáculo irremediable de la muerte, el testimonio tendría que ofrecer resistencia al olvido; el acto de *contar* debería de ser suficiente para fijar en el tiempo los contenidos que la memoria por sí sola no puede detener:

De casi nada hay registro, los pensamientos y movimientos fugaces, los planes y los deseos, la duda secreta, las ensoñaciones, la crueldad y el insulto, las palabras dichas y oídas y luego negadas o malentendidas o tergiversadas, las promesas hechas y no tenidas en cuenta, ni siquiera por aquellos a quienes se hicieron, todo se olvida o prescribe, cuanto se hace a solas y no se anota y también casi todo lo que no es solitario sino en compañía, cuán poco va quedando de cada individuo, de qué poco hay constancia, y de ese poco que queda tanto se calla, y de lo que no se calla se recuerda después tan sólo una mínima parte, y durante poco tiempo, la memoria individual no se transmite ni interesa al que la recibe, que forja y tiene la suya propia.<sup>51</sup>

Estructuralmente, la novela imita el esfuerzo por recuperar la memoria del paso del tiempo. Para Adriana Parra y Diego Lencina, “se puede deducir que el relato constantemente se está trasladando de situaciones y de espacios con el fin de reconstruir el tiempo, considerado como movedizo, mutable [...]. Se instaura una estructura que le es propia y en la que cada uno de los episodios “resignifica” al que antecede y es resignificado por el que lo precede; asimismo

---

<sup>50</sup> *Ibid*, pp. 313-314

<sup>51</sup> *Mañana en la batalla piensa en mí*, p. 295

rompe con la arbitrariedad del tiempo y de la historia contada cronológicamente [...]”<sup>52</sup>

Por ello Víctor Francés detiene su atención en los objetos que lo rodean; en todos aquellos testigos mudos e imperturbables que en realidad no testimonian nada pero que, en su fijeza, en su *estar* permanentemente en el tiempo sin sufrir casi alteración, prometen ser el testigo perfecto. Así los aviones que penden del techo y que en su combate interminable velan el sueño del pequeño huérfano; así las habitaciones ocupadas durante nuestra breve vida:

[...] los mismos lugares ocupados por diferentes personas, eso sucede todo el rato, no sólo en el tiempo que nos toca vivir y en las sustituciones conscientes o deliberadas o impuestas y en las usurpaciones, sino también a lo largo de los siglos en el espacio inmóvil, las casas de los que se van o mueren son ocupadas por vivos o recién llegados, sus cuartos de baño, sus camas, gente que olvida o ignora lo que ocurrió en esos sitios cuando ellos acaso no habían nacido o eran sólo niños con su tiempo inútil.<sup>53</sup>

Y sucede lo mismo con las imágenes proyectadas en el televisor – MacMurray y Stanwyck –, que el narrador deja para que atestigüen la no continuidad de Marta; la cinta de la contestadora que ya sólo puede repetir su información sin agregar nada más, pero su repetición siempre exacta, las mismas palabras. Refiriéndose a *Corazón tan blanco* y a *Mañana en la batalla piensa en mí*, comentan de nuevo Adriana Parra y Diego Lencina:

[...] las obras analizadas están construidas desde una óptica barroca (o desde el Barroco revisado por el postmodernismo), a partir de la apropiación de discursos de diferentes géneros y medios comunicacionales (a veces inconciliables) en donde la creación literaria representa un montaje (se adhieren y fusionan el policial y lo cinematográfico, la tragedia y la telenovela o el culebrón, lo metalingüístico y el humorismo). Sin embargo, la utilización de

---

<sup>52</sup> Adriana Parra y Diego Lencina, “El texto absoluto en Javier Marías”, p.5

<sup>53</sup> *Mañana en la batalla piensa en mí*, pp. 294 -295.

multiplicidad de géneros y discursos no se detiene en el efecto, por el contrario, representa la *creación de una estética* [...] <sup>54</sup>

Al igual que el cubo de la basura en *Todas las almas*, en esta novela los objetos son los que atestiguan la totalidad del tiempo y sus circunstancias o contenidos. Pero la muerte es la que nos convierte, a nosotros también, en desecho:

[...] vi sus nalgas redondeadas y duras que sobresalían de sus bragas pequeñas, la falda subida y la postura encogida dejando ver todo eso, no sus pechos que seguían cubriendo sus brazos, un desecho, ahora sí un despojo, algo que ya no se guarda sino que se tira –se incinera, se entierra – como tantos objetos convertidos en inservibles de pronto que le pertenecieron, como lo que va a la basura porque se sigue transformando y no se puede detener y se pudre. [...] quizá era más fácil abrir la cama y meterla dentro, ahora se podía hacer cualquier cosa con ella, pobre Marta, manipularla, moverla, arrojarla al menos. <sup>55</sup>

Y, sin embargo, Víctor Francés también ha atestado eso: el fluir del tiempo pero también su reverso. Ha estado presente para observar y escuchar los pasos y palabras de Marta Téllez, pero también ha visto su reposo y silencio:

[...] mi conciencia que atiende a lo que ocurre y a lo que no ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo cumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo: el error, el esfuerzo, el escrúpulo, la negra espalda del tiempo. ¿Cuántas otras llamadas así habrás hecho a lo largo de tu vida ya entera, de la que me diste a conocer el término pero no su historia? No la sabré nunca. Aunque haré memoria, en el revés del tiempo por el que ya transitas. <sup>56</sup>

“Negra espalda del tiempo” significa también el momento de choque o cruce entre lo objetivo y lo subjetivo; entre el testimonio que se asienta en “la verdad” y aquél que es relato construido con la imaginación. A lo largo de *Mañana en la batalla piensa en mí* son constantes los diálogos imaginados de Marta Téllez que transcurren en el espacio recreado del texto; en la imaginación del

---

<sup>54</sup> Adriana Parra y Diego Lencina, *Op.cit.*, pp. 3-4

<sup>55</sup> *Mañana en la batalla piensa en mí*, pp. 53-54.

<sup>56</sup> *Ibid*, pp. 69-70.

narrador que no consiente que las cosas sean de tal manera y que, ante eso, rellena los huecos con fragmentos de su invención.

Como en *Todas las almas*, en esta novela el discurso de lo *real* se toca con lo ficticio para producir un texto otro, una mezcla que, al igual que la memoria de Will el portero de la Tayloriana, permanece pero también se altera con el paso del tiempo. Empujado por el horror de una muerte absurda, Víctor Francés narra y *cuenta* con sus propias herramientas; las únicas que tiene. Espera ser perdonado y, sobre todo, abandonar su estado de preocupación incesante y reintegrarse al mundo de los que no están *haunted*.

## 2.5 Testimonio de una ficción

Nueve años separan la publicación de *Todas las almas* de *Negra espalda del tiempo*. En el transcurso, la carrera literaria de Javier Marías se consolida no sólo con la atención que la crítica le dedica, sino también con las preferencias de los lectores. Como ya se había dicho con anterioridad, la novela de Oxford es, en cierta medida, el germen de la posterior producción de Marías. Precisamente, en *Negra espalda del tiempo* eso es lo que nos viene a decir el narrador, en este caso identificado a las claras con Javier Marías: lo que le sucede al autor tras la escritura y publicación de *Todas las almas*.

Esta falsa novela, como la llama el propio Javier Marías, es un libro en el cual se mezclan diversos géneros literarios y en el cual se nos relatan casi de forma caótica muchas historias que, en apariencia, nada tienen que ver una con la otra; lo que las une es la intención del autor: tras cada historia narrada, subyace el tema del testigo y de la memoria, la realidad, la ficción y la

posibilidad de la literatura por fijar ciertos contenidos en el tiempo (aunque sean superfluos; aunque no lo sean). En este apartado los ejes temáticos con los que hemos venido trabajando son los que instauran cierto orden dentro del aparente caos que es *Negra espalda del tiempo*.

En las primeras páginas del texto, el autor nos hace algunas aclaraciones; una de ellas es la absoluta identificación entre narrador y autor; la otra, nos advierte sobre uno de los hilos argumentales:

El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso y entonces es más difuso, en los dos años que pasé en la ciudad de Oxford enseñando como un impostor entretenidas materias más bien inútiles en su Universidad y asistiendo al transcurso de aquel tiempo convenido. Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero.<sup>57</sup>

Así, esta voz narrativa que es la voz del propio Marías, se fija el objetivo de testimoniar:

[...] voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo, voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido – lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento, o es todo sólo conciencia que nunca cesa – a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción.<sup>58</sup>

Sin embargo, se desconfía de la precisión de las palabras y, por tanto, del testimonio. Al contrario que en *Todas las almas*, aquí el narrador no marca una distancia entre el que escribe y aquél que vivió la experiencia, pero destaca el carácter artificial de la palabra y, finalmente, su incapacidad para ser registro fiel de lo que sucede en el mundo de las acciones:

---

<sup>57</sup> Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, p. 12.

<sup>58</sup> *Ibid*, p.11.

En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. 'Relatar lo ocurrido' es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención. También la idea de testimonio es vana y no ha habido testigo que en verdad pudiera cumplir con su cometido. Y además uno olvida siempre demasiados instantes, también horas y días y meses y años [...] Olvida uno años enteros, y no necesariamente los más insignificantes.<sup>59</sup>

La idea de un testimonio falso o, mejor dicho, contaminado de la ficción propia de las palabras, es el punto a partir del cual Marías comienza su relato. Como si nos advirtiera de antemano que lo que estamos dispuestos a leer puede o no ser cierto, Javier Marías relata y es consciente del lugar en que se sitúa su propia voz narrativa:

Pero en realidad lo que yo asegure o declare no tiene por qué ser creído, aunque haya una confiada e injustificable tendencia a creer lo que los autores afirman respecto de sus libros. (Y al advertirlo me doy cuenta de que estoy poniendo involuntariamente en tela de juicio la veracidad de cuanto aquí estoy diciendo y seguiré contando, pero debo correr ese riesgo y apelar a esa credulidad pese a todo: se me atiende o no se me atiende, se me escucha o no se me escucha y no hay por qué hacerlo; no hay vuelta de hoja, eso es todo.)<sup>60</sup>

Y más adelante:

Qué peligrosas son las voces con crédito, las autorizadas, las que nunca mienten como si aguardaran el día en que de veras valga la pena o les toque hacerlo, y entonces persuaden sin ningún esfuerzo de lo más fantástico o ponzoñoso. Puede que la mía vaya siendo una de éstas, por la edad y algún escrito, aunque la mayoría sean de carácter ficticio. Pero aún no miento.<sup>61</sup>

La posición irónica del autor nos deja en claro no sólo una postura frente al propio texto sino, como hemos visto, es parte de una poética a la que se ha mantenido fiel Javier Marías. *Negra espalda del tiempo* es una novela (o falsa

---

<sup>59</sup> *Ibid*, p 10.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 28

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 44.

novela si hacemos caso al autor) principalmente sobre el escritor y la escritura.

Dice María Elena D' Alessandro Bello:

En las novelas anteriores, el autor y el narrador explícito están escamoteados a lo largo del texto. Se privilegia la mimesis, es decir, el máximo de información y mínimo de quien la cuenta; en cambio, en esta nueva obra, *Negra espalda del tiempo* se invierte la relación, se privilegia la diégesis, es decir, máximo sobre quién, cómo y por qué cuenta, es decir, la escenificación de los artificios o los modos de presencia explícita del narrador que en la mimesis quedaban ocultos para producir la ilusión de realidad.<sup>62</sup>

Los narradores de *Mañana en la batalla piensa en mí* y de *Todas las almas*, compartían la necesidad - casi obsesión - por compartir su historia con otros; para salir de su *perturbación* o de su estado de *encantamiento* tenían que hacer acreedores de su historia a alguien más. En *Negra espalda del tiempo*, por su parte, da la impresión de que quien se confiesa es el autor con sus cada vez más numerosos lectores: la deuda contraída también es con nosotros. De esta manera se nos confiesan abiertamente algunas procedencias, como la de John Gawsword; o se nos invita a conocer a ciertas personas reales que inspiraron a algunos personajes de *Todas las almas*. Esta manera de construir su libro provoca muy divertidas e interesantes reflexiones sobre el cruce discursivo entre realidad y ficción al que nos aproximaremos en el siguiente capítulo.

A pesar de que *Negra espalda del tiempo* no comienza con el anuncio de una muerte, cosa que sucede en las dos novelas tratadas anteriormente, los muertos, podría decirse, son los grandes personajes de la novela; es clara, otra vez, la intensa relación, a la que ya nos habíamos referido, de la memoria y el

---

<sup>62</sup> María Elena D' Alessandro Bello, "El autor y el personaje en *Negra espalda del tiempo*", p. 11.



testimonio con el mundo de los muertos. Y precisamente de ahí es de donde Marías se propone rescatar algunas ausencias:

Hay demasiados que nacen y es como si no hubieran alcanzado ni atravesado jamás el mundo; son tan pocos de los que queda memoria o registro y hay tantos que se difuminan y despiden pronto como si la tierra careciera de tiempo para asistir a sus afanes y a sus fracasos o logros o hubiera urgencia por deshacerse de sus alientos y de sus voluntades aún incipientes, el esfuerzo baldío y los pasos diminutos sin huella o sólo para el recuerdo hiriente de quien se molestó en enseñarlos y cometió el error o el atrevimiento y realizó el esfuerzo de gestar y de imaginar un rostro y de tener esperanza, y así son como un lujo costoso y superfluo que se expulsa de la vida enseguida como si fuera humo y ni siquiera se deja poner a prueba porque ni la historia ni el tiempo los reclaman ni los solicitan.<sup>63</sup>

En *Negra espalda del tiempo* Javier Marías se dedica a rescatar la memoria de algunos eminentes personajes de la escena literaria, tales como la de Juan Benet, maestro confeso de Marías, o la del poeta y amigo Aliocha Coll. La extraña figura de John Gawsorth, y las también extrañas personalidades que lo rodearon (Hugh Oloff de Wet, por ejemplo), son también parte central de este recuento. Pero también aparecen dibujados, a veces francamente ironizados, otros personajes menos eminentes: tal es el caso de Francisco Franco y la entrevista imaginaria que sostiene con el aventurero de Wet. De otros personajes es difícil tener noticia más que a través de este texto, bien sea porque se malogró su destino antes de tiempo (el caso de Wilfrid Ewart), o porque pertenecen al círculo íntimo del autor, tales como su madre o su hermano pequeño, Julianín. Al final, se trate de personajes por todos conocidos o de biografías olvidadas, la intención es rescatar esas voces de la

---

<sup>63</sup> *Negra espalda del tiempo*, p. 240. Dice, otra vez, María Elena D' Alessandro Bello: “[...] Marías narra la biografía de escritores marginados y olvidados. [...] Estos relatos implican a un relato mayor sobre la inevitabilidad de la muerte, el paso inexorable e indetenible del tiempo y facilidad del olvido, además de pasar de la persona real al personaje literario sin teoría literaria que medie. El recuerdo es lo que podrá sobrevivir, por ello *Negra espalda del tiempo* recoge los recuerdos del escritor Javier Marías convertido ahora en personaje.”, *Op.cit.* pp.13-14

zona de silencio y oscuridad a la que se han visto arrojadas: “Yo voy a cometer aquí varias afrentas porque hablaré, entre otras cosas, de algunos muertos reales a los que no he conocido, y así seré una forma inesperada y lejana de posteridad para ellos. O dicho de otra manera, seré memoria suya sin haberlos visto y sin que ellos pudieran preverme en su tiempo ya perdido, seré su fantasma.”<sup>64</sup> Respecto a su hermano fallecido, dice el narrador:

De haber vivido más ese niño es posible que yo no hubiera nacido o no hubiera sido el mismo, ambas cosas son idénticas. Y qué, si no hubiera nacido, lo mismo que y qué, si mi hermano se difuminó y despidió tan pronto, como si la débil rueda del mundo hubiera carecido de fuerzas para incorporarlo del todo a su giro y el tiempo de tiempo para asistir a sus afanes y afectos y agravios, o hubiera tenido prisa por desprenderse de su voluntad incipiente y hacerlo así transitar por su revés o su negra espalda convertido en fantasma.<sup>65</sup>

La “negra espalda del tiempo” es, precisamente, esa zona a la que nos referíamos con anterioridad. Una brecha en la que el tiempo finalmente no transcurre y en la que todas las posibilidades están contenidas si existe la voluntad o la posibilidad de contar. Eso es lo que anima a la voz narrativa a pesar de saberse, ella también, sumergida en la “negra espalda del tiempo”; es una voz inteligente que sabe de sus límites y que sabe que al nombrar a los muertos, pierde un poco de su autoridad porque se vuelve ficticia. “Puede que la mía vaya siendo una de esas voces [...]”, dice el narrador, “Pero aún no miento.”

Como habíamos hecho notar en los dos textos anteriores, en *Negra espalda del tiempo* también el narrador encuentra una especie de refugio en los objetos: si la palabra miente y transforma los acontecimientos, el testimonio también se puede apoyar en los objetos para cumplir su función:

---

<sup>64</sup> *Negra espalda del tiempo*, p.15.

<sup>65</sup> *Ibid*, pp. 278 y 289.

[...] cuando alguien falta nos damos cuenta de la transmisión perpetua y callada entre las personas y las cosas, y así éstas cobran vida vicaria y se hacen testigos y metáforas y emblemas y se erigen en el hilo de la continuidad a menudo; y parece entonces que encierren las vidas imaginarias y las no cumplidas y las malogradas, o acaso es que son los objetos lo único que concilia y nivela presente y pasado, y hasta el futuro si duran y no son destruidos. Precisamente porque siguen viviendo sin añorarnos no cambian, y en eso no nos son leales.<sup>66</sup>

La posibilidad del testimonio existe también en lo inerte y, en ese sentido, los objetos podrían cumplir una función que la lengua sólo cumple parcialmente. Sin embargo, la veracidad de los objetos como testigos objetivos del acontecer del tiempo, también está teñida de artificio. Las fotografías incluidas tanto en este texto como en *Todas las almas*, cumplen esa doble función: por una parte completan la veracidad de la que por momentos carece la palabra pero, también, nos recuerdan con insistencia su capacidad para mentir y ser fingimiento. Aunque la cuestión se aborda más ampliamente en el siguiente capítulo, es importante no olvidar que en estos textos el afán de ofrecer testimonio siempre se encuentra con su propia imposibilidad de testimoniar.

*Negra espalda del tiempo* muestra la naturaleza incierta de todo aquello que se cuenta; como en una puesta en escena, la memoria y el testimonio actúan con los pretextos y la lógica que le impone un autor que se inclina a contar por contar; mientras lo hace, investiga al mismo tiempo los límites y alcances que ese contar tiene no sólo en el mundo de lo literario, sino en el de todos los días: construido también de palabras e inmerso, como el otro, de contenidos ficticios y reales.

---

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 276.

## 2.6 Conclusiones sobre el capítulo

La temática del testigo y la memoria forman parte de ese concepto más amplio al que nos hemos referido como “Negra espalda del tiempo”; los otros elementos que la componen implican lo que ya de alguna manera se ha adelantado en este capítulo y se profundizará en el otro: el cruce entre ficción y realidad y el papel que juega la escritura como elemento mediador.

En las tres novelas elegidas, la presencia de la muerte es el detonante que, hasta cierto punto, echar a andar el pensamiento incesante de estos narradores cuyo esfuerzo está centrado en la recuperación de una voz – su propia voz metafórica – que detenga el siniestro del olvido. No hay recuperación posible de la memoria sin testimonio y, en este sentido, el cuerpo textual de las tres novelas en que nos hemos detenido es, precisamente, el resultado de este pensamiento incesante y enfermo que comparten las tres voces narrativas. El afán incontrolable por relatar su propia historia, o la historia de los muertos que rondan como fantasmas sus relatos y sus propias voces, está dado, como ya hemos dicho, por la conciencia siempre aguda de la muerte física, pero también por el sentimiento de finitud, de pérdida y, sobre todo, de no registro de las cosas, personas, palabras, etc.

El no contar con un registro fiable del transcurrir del tiempo, significa que el sujeto que testimonia olvida o miente deliberadamente para salvarse. Tanto Víctor Francés, como el profesor de Oxford y el Javier Marías narrador de *Negra espalda del tiempo*, comparten esta incertidumbre y también la imposibilidad de convertirse ellos mismos en el testigo perfecto. Las tres narraciones abordan esta temática y en las tres, de alguna manera, también se explora la posibilidad de un testimonio que parta ya no de un sujeto, de la fragilidad de la palabra: los

objetos que rodean las vidas de los personajes, en este sentido, cobran una especial importancia en cuanto se revela su capacidad de permanencia frente al tiempo y el olvido. Un cubo de la basura, aviones que penden del techo –y cobijan el sueño de un niño – o la inclusión de diversas imágenes fotográficas, parecen convertirse en determinado momento en los testigos que, por su silencio y resistencia, por su incapacidad supuesta para fingir, cumplen de manera objetiva aquello que los sujetos y las palabras tan sólo pueden prometer. En realidad, los objetos se convierten en espejos que reflejan la visión deformada – enferma o encantada – de quien los mira y, así también, fallan en su pretendida objetividad. Nos referimos líneas arriba a la cuestión del “archivo”, en oposición al testimonio del sujeto, que daba cuenta precisamente de esta discusión teórica entre lo objetivo y lo subjetivo del testimonio.

Las tres voces narrativas en las que nos hemos detenido batallan en contra del olvido; saben que su pelea es también contra el tiempo que transcurre sin parar o, más bien, contra la *idea* de una finitud en la que no existe registro alguno del pasado, ni la intención presente de que eso cambie. Las tres voces testimonian cercadas por la muerte y, en tal dramática coyuntura, no tendrán otro remedio más que fingir su posterioridad narrando y escribiendo. En la “Negra espalda del tiempo”, al reverso de todas las cosas, quizá pueden poner un remedio a la enfermedad que los aqueja.

## CAPÍTULO 3

### REALIDAD, FICCIÓN Y ESCRITURA

*“El presente ya pasó y todo lo que nos queda  
es lo que un día no pasó; el pasado tampoco  
es lo que fue; sólo el futuro, lo que nos queda,  
es lo que ya ha sido.”*  
Juan Benet

*“Se ve la vida pasada como una maquinación  
o como un mero indicio, y entonces se la falsea  
y se la tergiversa.”*  
Javier Marías

#### 3.1 Aproximación al tema

Como hemos visto en el capítulo anterior, los narradores de estas novelas comparten la necesidad por testimoniar una historia, por completar el relato y cerrar el círculo de significados que la muerte ha echado. El testimonio como mecanismo para activar la memoria se convierte en la principal arma para reconstruir y ordenar una historia; pero también para pagar una deuda contraída con los muertos (o con su silencio), y exonerar la culpa de aquel que ha sobrevivido para *contar*. La obsesión por la memoria es patente; es la preocupación del que observa cómo se disuelven los contenidos del tiempo, y cómo se tergiversan, se inventan: si el acento se pone en los resquicios de la memoria, en aquellos rincones en los que habita el olvido, entonces el testimonio de ninguna manera puede ser confiable; sucede que en esos mismos rincones habita también la imaginación.

Los narradores de estas tres novelas tienen algo que *contar*: la historia de un infortunio o de un horrible azar, o la historia de un sinfín de coincidencias cuyos puntos centrales son la literatura y la vida del propio autor. Empujados por la necesidad de hacer acreedores de su saber (su historia) a otros, asumen el compromiso de relatar *la verdad*. Pero esta verdad es siempre transitoria y pareciera que en ella impera no la justicia y la razón, sino el tiempo en que es contada y el contexto en que es creída. Refiriéndose a *Julio César* de Shakespeare, Javier Marías se pregunta si el triunfo retórico de Marco Antonio – y por tanto la imposición de su verdad sobre la de Bruto –, no tendrá que ver con que Marco Antonio subió al podio después de aquél y Bruto no volvió a intervenir:

Ahora bien, esta condición de *último*, ¿no se parece enormemente, no es más bien, no es de hecho lo mismo que la condición de *presente*? Y así pues, ¿no sería más justo decir que han sido verdad en tanto que eran presente? ¿Y acaso no dependería la verdad, entonces, no tanto de lo último cronológicamente como más bien de lo presente? ¿No corroboraría esto la idea de que la verdad sólo es posible como presente y que una vez que ha dejado de serlo para convertirse en pasado, deja asimismo de ser verdad para verse sustituida por la del nuevo presente, por la del momento siguiente? ¿No resultaría entonces que el grado de verdad no viene dado por la posterioridad de lo narrado o acaecido en tanto que posterioridad en sí, sino más bien en tanto que esa posterioridad representa el nuevo presente de cada instante sucesivo? ¿No parece como si la condición de posterioridad y anterioridad fueran tan sólo los taimados disfraces con que se reviste aquello que, justamente y en rigor, no podría nunca aspirar a ser ni lo uno ni lo otro?<sup>67</sup>

Si la *verdad* está condicionada por sus circunstancias entonces puede falsearse; ahí, en esa geografía de las ideas, en donde *realidad* y ficción se tocan y confunden. Al respecto, Ricardo Senabre ofrece un comentario oportuno:

---

<sup>67</sup> Javier Marías, “Fragmento y enigma y espantoso azar”, p. 447.

Las relaciones entre la realidad y la ficción, con la inevitable contraposición entre el grado de “realidad” de una vida biológica y de otra que sólo tiene existencia en las páginas de un libro es un asunto debatido con cierta frecuencia por los cultivadores de la teoría literaria. Naturalmente, las ideas que puedan albergarse acerca de la cuestión dependen del concepto que cada uno tenga de la obra literaria y su función. No es lo mismo, por ejemplo, considerarla trasunto o reflejo de una realidad reconocible – biográfica, histórica, social - que verla como una entidad verbal autónoma que se basta a sí misma. Pero, cualesquiera que sean las convicciones del lector, la confrontación de lo escrito con lo vivido o conocido es inevitable.<sup>68</sup>

En estas novelas el testimonio se mezcla con el sueño y el recuerdo, con la imaginación y la fantasía. Los narradores se ven condicionados por las circunstancias siempre variables de la *verdad*; por un testimonio que acaba siendo subjetivo a tal grado que los objetos, las cosas (aquello que no tiene punto de vista porque carece de subjetividad), también engañan y mienten si es que así lo decide el que relata; él manipula la función de los objetos. Sus historias pueden no ser creíbles; todavía más, pueden no ser otra cosa que una tomadura de pelo. Ellos lo saben, expresan abiertamente sus dudas sobre la (im)posibilidad de contar, pero también sacan provecho de esto y entonces, conocedores del engaño, se dedican a pasearnos sutilmente por el registro de lo cierto y por el registro de lo inventado: mientras cuentan reescriben el relato. Y por ello son salvados y, acaso, perdonados.

La memoria contaminada de ficción no puede producir otra cosa que un testimonio a mitad de camino entre lo *real* y lo inventado; es el carácter incierto y aproximativo de las palabras lo que estos narradores retoman. Aparece entonces la “escritura” como temática; sobre *El hombre sentimental*, y en general sobre la narrativa de Javier Marías, Alfonso de Toro comenta: “El relato del sueño y la reflexión de esta interacción comienza a invadir, en forma cada

---

<sup>68</sup> Ricardo Senabre, “Negra espalda del tiempo”, p.17.



vez más intensa, la narración, estableciéndose dos niveles narrativos claramente definidos (y muy comunes también en las otras novelas por tratar), un nivel 'meta-narrativo', donde el narrador reflexiona constantemente sobre su acto de escritura, y un nivel-objeto, en el cual el narrador describe su historia.”<sup>69</sup>

En *Todas las almas* y en *Negra espalda del tiempo*, el acto de escribir que lleva a cabo el narrador es explícito; es decir, existe una conciencia metaficcional que a cada paso se cuestiona a sí misma; son voces tajantes pero circunscritas a recorrer los límites de la duda más que de la certeza, los límites de la impostura, la mentira y el artificio, más que los de la verosimilitud (pero es que todo, en algún momento, puede ser creído).

En *Mañana en la batalla piensa en mí*, por otra parte, ocurre algo semejante. A pesar de que el narrador de esta novela no escribe la historia que cuenta, el mismo narrador es un escritor que constantemente se pregunta por los alcances de la palabra. Víctor Francés es un personaje que se oculta detrás de su escritura; un personaje que escribe con la voz de otros: un “negro” en el lenguaje literario. De este modo, Javier Marías trae a la conciencia de sus lectores el carácter falso y aproximativo de la palabra; la escritura fantasma como metáfora, otra vez, de la (im)posibilidad de contar.

Por la “negra espalda del tiempo” transitan la memoria y el testimonio, el tiempo y sus contenidos y, por supuesto, la ficción y la escritura. Todo como parte de un proyecto narrativo apoyado en el instinto, la imaginación y la libertad. Lo que tienen las novelas de Javier Marías es siempre el afán de

---

<sup>69</sup>Alfonso de Toro, “El arte de escribir la infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar, cavilar”, p. 7

búsqueda y experimentación, sin caer en el llamado “experimentalismo”. Sus temas se repiten siempre pero no a la manera del escritor que ha encontrado la “fórmula” que agrada a sus lectores, sino más bien como el escritor comprometido con el lenguaje y la palabra. La “negra espalda del tiempo” es un chispazo maravilloso de intuición que Javier Marías ha incorporado a su literatura y que ha podido mantener a lo largo de sus libros al reconocer el carácter ambiguo de la expresión. Es precisamente por el territorio de la ambigüedad por donde se mueven sus textos, por aquel espacio–tiempo en el que lo que sucede puede no estar sucediendo al mismo tiempo; y viceversa. Ante la imposibilidad de las certezas, emerge una figura: la del escritor.

La escritura de ficción adquiere, en este sentido, la capacidad de transformar lo real, de volver lúdico aquello que no lo es; mediante la escritura ficticia el testigo se pone a distancia de los hechos que ocurren en su mundo. La escritura es también una metaconciencia; la única capacitada para exponer el juego mudable de la verdad. Los narradores de estas novelas se aproximan a lo *real* mediante el velo de lo ficticio; para ellos su relato es el fingimiento último, pero también la única posibilidad de *contar*.

En este capítulo final se abordarán estas ideas para profundizar sobre aquello a lo que nos hemos venido refiriendo: la “negra espalda del tiempo” como elemento central de la narrativa de Javier Marías, y en específico, cómo es que la ficción y la escritura se caracterizan dentro de ella.

### 3.1 Realidad, ficción y escritura

En un ensayo titulado “Autobiografía y ficción”, publicado por primera vez en 1987, Javier Marías habla de las dos tentaciones más peligrosas para un autor que comienza a escribir; por un lado, el afán de originalidad; por el otro la tentación de “‘contar lo que ve y vive’, ‘dar testimonio’ de su mundo, o de su época, o de su generación, o de sí mismo. Es decir, la tentación [...] autobiográfica.”<sup>70</sup> Al final del ensayo, Marías propone la figura de un escritor *otro* que trate de forma diferente el material verídico y el material ficticio:

Así como el memorialista procura dar continuas pruebas de su veracidad y convencer al lector de que lo que relata es cierto y le sucedió a *él*, el autor; así como el novelista autobiográfico camufla lo “verdadero” e intenta convencer al lector de que lo que cuenta es “inventado” y *no* le ha sucedido a *él*, el autor; este tercer tipo de escritor, al presentar su texto como ficción pero no hacer nada para ficcionalizarlo, lo que quizá está haciendo es indicar ambas cosas a la vez. Es decir, que lo relatado le sucede a *él*, el autor, y al mismo tiempo no le sucede a *él*, el autor, en la medida en que *en realidad no ha sucedido*, ni a *él* ni a nadie en absoluto; aunque en la medida en que sucede en su obra de ficción, sea a *él*, el autor, y a nadie más a quien sucede.<sup>71</sup>

En estas novelas, Javier Marías trabaja con materiales verídicos y ficticios, textos en los que ambos discursos confluyen: “A partir de *Todas las almas* hay, en las novelas de Marías, una clara intromisión de experiencias personales en la materia narrativa, elementos biográficos del escritor que no pretenden dibujar una autobiografía sino destacar la presencia del narrador y humanizarla”.<sup>72</sup> Baste recordar, por ejemplo, que *Todas las almas* al momento de su aparición fue leída como una “novela en clave” en la que el autor relataba sus experiencias en la ciudad de Oxford y en la que por momentos sucumbía al placer de imaginar, y regresaba trayendo personajes tan bien contruidos y tan de increíble factura como Terence Ian Fytton Armstrong o, simplemente, John Gawsgorth; cuando en realidad Gawsgorth existió y publicó y terminó sus días

---

<sup>70</sup> Javier Marías, “Autobiografía y ficción”, p.73.

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 78.

<sup>72</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas “*Mañana en la batalla piensa en mí*: polifonía y polisemia”, p. 189.

como un mendigo en las calles; es decir, era un dato *real* que, en el entramado ficticio de la novela, no parecía ser más que un juego literario de influencia, quizá, borgesiana. Haciendo un comentario al pasaje en que el narrador de *Todas las almas* se encuentra con Alan Marriot, Alfonso de Toro comenta:

Este pasaje está estrechamente relacionado a Borges, es un "homenaje" a Borges en varios aspectos. Primero, se le menciona explícitamente; segundo, el lector aficionado a Borges capta que las características literarias de Machen equivalen a las de Borges, en particular con respecto a la "asociación de ideas" y al empleo de dos términos irrelacionables entre sí produciendo "horror": Gawsworth es un escritor de literatura fantástica y a Borges se le considera, acertada o desacertadamente como un autor de literatura fantástica; tercero, alrededor de Machen se crea una especie de secta, un grupo de aficionados, como en *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* de Borges, donde se crea un grupo secreto de personas que quieren crear un planeta; cuarto, en este mismo relato de Borges un periodista descubre de pronto una Enciclopedia en Nashville/Tennessee, que revela definitivamente el misterio de Tlön y Uqbar, como Durell le revela más datos sobre Gawsworth al narrador; quinto, la afición de Gawsworth (que la comparte también Marías) de "coleccionar libros malsanos" y ser "un experto y dotadísimo cazador de joyas inencontrables, con magnífica vista bibliófila y mejor memoria bibliográfica" es una homología a Borges, el bibliotecario, el asiduo colector y comentarista de libros raros; sexto, el hecho que Gawsworth sea rey de un país en una ínfima isla de las Antillas, que nunca llega a conocer, se asemeja a la idea de la creación del planeta imaginario Tlön; séptimo, todo el trozo está redactado en un estilo 'puro' de Borges con el inconfundible estilo del laberinto (pero sin esta tendencia rizomática) según el siguiente principio: 'en una enciclopedia se encuentra la información que ... allí afirma X que ... y en un libro Y hay referencias sobre Q', etc.<sup>73</sup>

En esta red de equívocos y conexiones falsas, Javier Marías se convierte a sí mismo en este escritor *otro* que plantea un juego de apariencia literaria que, en realidad, ha sobrepasado el registro de lo escrito, y en donde no se sabe muy bien en dónde comienza lo *real* y en dónde lo inventado. A diferencia de las generaciones literarias anteriores, inclinadas al juego formal, sí, pero también inmersas en un contexto de guerra que les confiere (incluso actualmente) un

---

<sup>73</sup>Alfonso de Toro, *Op.cit.* pp. 12-13.

tono dogmático a sus obras - en todo caso, Histórico -, la narrativa de Javier Marías apuesta por la incertidumbre. Con la distancia de varios años de por medio, la generación literaria a la que pertenece se distancia de su predecesora, como hemos visto en el capítulo uno, en gran parte gracias a la influencia de novelas como *Volverás a Región* que, sin hablar explícitamente de la terrible situación de una España sumergida en la miseria de la dictadura, lograba transmitir la desesperación y violencia del momento; sobre todo, lo lograba sin traicionar la voluntad y el estilo tanto de la obra como del propio autor.<sup>74</sup>

En este sentido, resulta agradablemente inquietante el que incluso temas canónicos para la narrativa española actual como el de la Guerra Civil Española, sean tratados de forma literariamente irónica por Marías. Esto es evidente también en la primera parte de *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza*, cuando el narrador dedica una noche a pasear la mirada por diversos tomos dedicados a la Guerra Civil Española; el personaje de Andreu Nin<sup>75</sup>, en este caso, es emblemático por lo que representa. Más adelante comentaremos estas ideas en relación a nuestro corpus.

---

<sup>74</sup> Al respecto, comenta Javier Marías: “[...] la existencia de una novela como *Volverás a Región*, que para mí (lo mismo que para mucha otra gente de mi generación como Azúa, Pedro Gimferrer, Eduardo Mendoza, Vicente Molina Foix, Javier Fernández de Castro, Carrión, Chamorro, en fin, a mucha gente que empezaba a escribir por entonces) pues la verdad es que *Volverás a Región* fue una revelación; fue un poco incluso (aunque parezca un poco ridículo) una especie de esperanza, de decir ‘Bueno, por fin hay un libro en la literatura española que se aparta de lo habitual, que se aparta de lo corriente, de lo predominante’, que era el realismo social, con diferentes variantes. Y en eso incluso también un libro muy apreciable como *Tiempo de silencio*, porque en el fondo a mí me parece que está también inmerso en esa corriente. Y de pronto esto era algo completamente distinto, como una puerta abierta, como decir ‘Bueno, existe la posibilidad de escribir otro tipo de literatura de la que es dominante e incluso se impone’, ‘Javier Marías habla de Juan Benet’”, p. 3.

<sup>75</sup> Andreu Nin, líder del POUM (partido obrero de filiación trotskista), fue desaparecido y asesinado durante las hostilidades de la Guerra Civil. Aunque nunca se aclararon los datos de su desaparición, ni se encontró su cuerpo, algunas versiones indican que la orden de eliminar a Nin y a los miembros del POUM, procedió directamente del Partido Comunista ruso, y que los encargados de llevarla a cabo fueron, paradójicamente, las tropas republicanas.

Por otro lado, el uso de imágenes de archivo como parte del entramado ficticio va encaminado hacia lo mismo: jugar con el discurso histórico y mezclarlo con la ficción; María Elena D' Alexandro Bello coincide al reflexionar sobre el uso de las imágenes en la narrativa de Javier Marías: “[...] el uso de la imagen en la ficción: fotos, fragmentos de películas, programas de televisión, imagen de un actor conocido por alguna película en particular todo esto imbricado de tal manera en la ficción que constituye parte de la misma, es decir, la imagen y la palabra para comprender y aprehender al mundo al elaborar una ficción, el cine como intertexto permisible.”<sup>76</sup> Así en *Tu rostro mañana...*, con la aparición de repetidas imágenes de la Segunda Guerra Mundial (los afiches de la campaña “careless talk”)<sup>77</sup>, insertadas en una narración que de principio a fin mantiene el código establecido en novelas anteriores, *Todas las almas* particularmente: no saber a ciencia cierta si los datos de archivo que nos presenta pertenecen, en realidad, a un archivo histórico, son una mera invención del autor, o un producto extraño mezcla de ambos discursos. El lector es situado en un pliegue, una bifurcación en la que por momentos se ve obligado a tomar una decisión: creerle o no al autor. Acostumbrados como estamos a pensar que las imágenes no mienten, los libros de Javier Marías proponen exactamente lo contrario; de ahí la importancia de este uso no común de las imágenes de archivo.

Como hemos visto, el testimonio resultante de una memoria que inventa y compone los hechos será siempre un testimonio parcial; los narradores de estas novelas lo saben y entonces, como también ya se había mencionado, se

---

<sup>76</sup> “El autor y el personaje en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías”, p. 10.

<sup>77</sup> “Careless talk” fue una campaña militar dirigida a la población británica para que, ante la proliferación de los espías, aprendiera a silenciar cualquier información que tuviera sobre la guerra; incluso ante sus familiares más cercanos.

prestan a otro juego: el de la ficción. El pensamiento incesante de estos narradores los lleva entonces a testimoniar también acerca de lo que no ocurre; “negra espalda del tiempo” es la expresión que permite pensar en todo aquello que no ha ocurrido, pero que por su sola presencia en forma de pensamiento y de texto, finalmente ocurre. El peso de lo no ocurrido se traspasa al mundo de lo que sí sucede y entonces lo afecta; y lo cambia. Al respecto, es interesante recordar parte del discurso de aceptación del Premio Internacional Rómulo Gallegos, entregado a Marías en 1995 por su novela *Mañana en la batalla piensa en mí*:

Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan sólo eso lo que conforma nuestra existencia. Y olvidamos casi siempre que las vidas de las personas no son sólo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse – todas menos una, a la postre – de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y los anhelos falsos o tibios, los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos o nos abandonó a nosotros. Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido [...] quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser.<sup>78</sup>

La “negra espalda del tiempo” es un territorio en el que lo descartado o no ocurrido tiene lugar; todo aquello que pudo haber pasado y que con su sola condición de posibilidad inaugura una brecha temporal *otra*, es decir, un trazo paralelo en el que lo no acontecido tiene el mismo valor que lo acontecido, lo ignorado o no tomado en cuenta y lo desechado. En esa “negra espalda” no sólo acontece aquello que no aconteció, sino también la materia de nuestro

---

<sup>78</sup> Javier Marías, “Lo que no sucede y sucede”, pp. 112-113.

pasado o de lo ya extinto: los recuerdos, que al recordar y rescatar del “reverso del tiempo” se vuelven también ficticios.

Parte de estas invenciones son las que el propio Marías ha nombrado como los “relatos hipotéticos” que sus narradores suelen contar; es decir, el momento en que comienzan a fantasear sobre lo que aún no saben pero lo dan por cierto y el lector no tiene otra opción que creerlo:

Cabría decir que la intención era que lo que para el narrador *puede* ser de tal manera, para el lector *sea* necesariamente de esa manera, pese a que aquél no dé por ciertas sus conjeturas ni pretenda engañar a este último. No cabe duda de que para conseguir tal efecto [...] hacía falta una capacidad notable de persuasión, y entiendo por persuasión no sólo la verosimilitud de lo imaginado o supuesto, sino la suficiente fuerza de las imágenes o hechos así mostrados. [...] pensé que la única manera de que [...] las imágenes y hechos supuestos pudieran ser aceptados como reales y ciertos consistía en hacer lo que llamaré una “narración hipotética” [...] <sup>79</sup>

La estrategia para lograr este efecto narrativo está apoyada en el peculiar uso de los tiempos verbales, y aunque no la analizaremos a profundidad, es importante tener en cuenta las “narraciones hipotéticas” en este capítulo ya que en ellas es evidente la intención del autor de cruzar la ficción con la “realidad” de la narración.

Para finalizar este apartado, cabe resaltar el hecho de que dentro de esta propuesta narrativa se encuentra implícita una crítica al género novelesco; si bien no es nada original el hecho de que la ficción se cruce con la realidad (de hecho ése es el terreno de lo literario), sí lo es, en cambio, el que la vida del autor se inmiscuya a tal grado en la ficción que en lugar de una novela, o de una autobiografía o un ensayo, tengamos un libro en el que hay un poco de todo esto, ocurre principalmente en *Negra espalda del tiempo*, en donde es

---

<sup>79</sup> Javier Marías, “La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo)”, pp. 85-86.



más que evidente dicha hibridación; aunque también exista esta reflexión en *Todas las almas* y en *Mañana en la batalla piensa en mí*. En todo caso, lo que perseguimos en estas líneas y en las siguientes, no es demostrar la originalidad o no de Javier Marías, sino problematizar ciertos aspectos de sus textos para hacer una lectura más rica de su literatura.

Las ideas expuestas arriba son el eje alrededor del cual nos aproximaremos a las tres novelas propuestas en los siguientes apartados.

### 3.2 Un profesor español en Oxford

Lo primero que llama la atención en *Todas las almas* es la complicidad que se establece inmediatamente entre la ficción y la realidad, pues conociendo un poco la biografía de Javier Marías (o mirando la solapa de algunas de las ediciones de la novela), uno se entera que, como el narrador, enseñó literatura española en la Universidad de Oxford por dos años. El tono confesional de la narración, las continuas semejanzas entre el narrador y el autor (la patria, la escritura), son un primer llamado de atención que nos indica hacia adónde puede dirigirse no sólo esta narración sino, como venimos exponiendo a lo largo de estas páginas, la narrativa de Javier Marías o, por lo menos, la posterior a *Todas las almas*. Comenta Juan Villoro: "*Todas las almas* fue el primer libro que puso a Marías en contacto con el gran público y lo llevó a los ambiguos placeres de la sobreinterpretación: de modo sigiloso, los lectores atraparon al novelista en una red de *misreadings* y acabaron por brindarle una realidad afantasmada, donde se asemejaba cada vez más al protagonista que nunca pretendió ser."<sup>80</sup> En este sentido convendría hacer un recordatorio, ya

---

<sup>80</sup> Juan Villoro, "La memoria maestra", p. 1.

que si bien puede decirse que la narrativa de Javier Marías comparte - desde sus inicios - ciertos elementos estilísticos o temáticos que se han repetido a lo largo de su producción más reciente – incluso personajes o situaciones –, es a partir de *Todas las almas* que se vislumbran con mayor claridad los intereses y técnicas de los que hemos venido hablando.

En *Negra espalda del tiempo* se narran precisamente las confusiones y traslaciones entre lo real y lo ficticio provocadas por su texto no sólo en los lectores, sino en su vida personal. Sin embargo, aun sin conocer este texto, la primera impresión de un lector cuando lee *Todas las almas* es el desconcierto.

Unas palabras de Javier Marías:

[...] tal vez sea inexplicable que personas adultas y más o menos competentes estén dispuestas a sumergirse en una narración que desde el primer momento se les advierte que es inventada. Todavía es más raro si tenemos en cuenta que nuestros libros actuales llevan en la cubierta, bien visible, el nombre del autor, a menudo su foto y una nota biográfica en la solapa, a veces una dedicatoria o una cita, y sabemos que todo eso es *aún* de ese autor y no del narrador. A partir de una página determinada, como si con ella se levantara el telón de un teatro, fingimos olvidar toda esa información y nos disponemos a atender a otra voz – sea en primera o en tercera persona – que sin embargo sabemos que es la de ese escritor impostada o disfrazada. ¿Qué nos da esa capacidad de fingimiento? ¿Por qué seguimos leyendo novelas y apreciándolas y tomándolas en serio y hasta premiándolas, en un mundo cada vez menos ingenuo?<sup>81</sup>

Al narrador de *Todas las almas* jamás se le llama por su nombre, lo cual incrementa el misterio y la posible semejanza entre narrador y autor; es más, y como ya habíamos visto en el capítulo anterior, se desconoce a sí mismo: “ El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquél que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero ni su usurpador.”<sup>82</sup>

Al respecto de estas líneas, comenta Javier Marías:

---

<sup>81</sup> Javier Marías, “Lo que no sucede y sucede”, pp. 111-112.

<sup>82</sup> *Todas las almas*, p. 10.

[...] creo que yo necesité intervenir en el texto de mi narrador una primera vez para después dejar de intervenir. O, dicho de otro modo, necesité establecer de manera explícita esa ardua separación y distinguir entre “el que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió” y “aquél que lo vio y al que le ocurrió”, para así negar la identidad entre ambos. Pero temo que esa distinción o diferenciación, establecida sobre la común idea de que ninguno somos todo el tiempo el mismo más que —si acaso— en virtud de la memoria y el nombre, no me bastaba para despedirme de mí mismo, para excluirme a mí, Javier Marías, del texto y de la narración. Por eso el texto añade: “ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador”. Ésa [...] supuso para mí la verdadera despedida de mí mismo y, por tanto, el grado de libertad necesario para poder contar con la misma impunidad o impudor con que un narrador enteramente ficticio o, como antes dije, impostado, es capaz de contar o está acostumbrado a contar normalmente.<sup>83</sup>

Y respecto a este fragmento, Elidé Pittarello:

En esta larga cita se condensa el programa aparentemente crítico de toda la novela. Como la primera página de *El hombre sentimental* o de *Corazón tan blanco*, también la primera página de *Todas las almas* es fundamental para el desarrollo del libro entero. Cualquiera de sus partes, aun la que pueda parecer en un primer momento más periférica, encuentra aquí su génesis y su explicación. Cada línea está llena de consecuencias futuras. La primera toca directamente la función conmemorativa del relato que aún no existe [“Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí”] Lo que está a punto de aparecer no guarda ninguna relación esencial con lo que ya ha desaparecido. La naturaleza abstracta de la palabra no sólo no tiene que ver con la naturaleza concreta de la vida, sino que se da sólo en su radical negación, tras la muerte absoluta de los personajes que dejaron de ser para siempre y tras la muerte relativa del narrador que va dejando de ser día a día. En esta novela, tener memoria, contar una historia, y aún más la historia de uno mismo, es siempre un asunto de fantasmas, una ficción novelesca, una fábula de la vida. El narrador lo advierte con escrupulosa insistencia en la disociación previa de su identidad. El que en el pasado estuvo viviendo en Oxford no es el que en el presente está viviendo en Madrid. Las palabras se dan aquí y ahora. Los hechos se dieron allá y entonces. Entre lugares y tiempo para él tan diferentes toda coincidencia es sólo apariencia, toda verdad es pura quimera, posibles trucos de un relato anómalo que tiene por argumento la historia de una perturbación. Es éste el principio organizador y desorganizador de *Todas las almas*: si el que fue entonces protagonista tuvo una experiencia alterada de la realidad, el que es ahora el historiador de esa experiencia produce una estructura también alterada de su discurso, cuya articulación y lógica son mucho más complejas que las habituales. La asociación prevalece sobre la concatenación. Le geografía destruye la cronología.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Javier Marías, “Quién escribe”, pp. 102-103.

<sup>84</sup> Elidé Pittarello, “Javier Marías”, p.

En *Todas las almas* la mirada del lector establece de inmediato una red de significaciones reales y ficticias sobre el texto que lee, y también sobre la idea que tiene del propio autor. El juego establecido no propone que el libro sea una cosa u otra, que sea una biografía o, sobre todo, una novela en clave; propone, en cambio, una narrativa lúdica que sea consciente de su propia naturaleza artificial. La literatura como disfraz.

En este mismo sentido aparece el personaje del escritor John Gasworth, seudónimo de Terence Ian Fytton Armstrong. La historia del que fue rey de Redonda, nacido en Londres en 1912 y muerto también ahí en 1970, aparece insertada en *Todas las almas* cuando el narrador comienza sus vagabundeos por la ciudad de Oxford, cuando comienzan también sus pesquisas de libros antiguos. La visión perturbada del narrador nos lo presenta como un escritor medianamente famoso que combatió como piloto en la Segunda Guerra Mundial, que anduvo por Egipto, Argelia, Túnez, Italia y la India, y que terminó sus días como un vagabundo en las calles de Oxford. Los paralelismos que comienza a encontrar el narrador entre su vida y la de John Gasworth, precipitan toda una avalancha de reflexiones y datos biográficos que, por insólitos, se antojaban salidos de la imaginación del autor. Sin embargo, las fotografías del rostro y de la máscara mortuoria del escritor son incluidas como parte de la novela; es ese instante epifánico el que descoloca al lector y lo sumerge, si es que no lo había sumergido ya desde el principio, en el plano de lo incierto.

Las fotografías cumplen en algún sentido su función de archivo, de testimonio “objetivo” de sucesos del pasado (si es que uno conoce con

anterioridad la biografía de John Gasworth); y sin embargo, no ayudan a aclarar nada, ni a apuntalar el discurso de lo *real* por sobre el ficticio: “Para darle más autenticidad al hecho Marías imprime dos fotos de Gawsorth, una como Militar de la RAF y otra con su máscara mortuoria. A pesar de estos elementos realistas o de persuasión de la verosimilitud de lo narrado, el narrador relativiza constantemente los datos adquiridos como inciertos.”<sup>85</sup> Las fotografías de John Gasworth insertadas en un contexto literario producen un cruce inevitable entre realidad y ficción. La escritura funciona entonces como un espacio de convivencia para la trasgresión de los sentidos y de las supuestas verdades. No sólo se trasgrede la característica primordial del testimonio y del archivo, su condición de verdad, sino que incluso se altera el que pareciera ser el único objetivo de la novela como género: fabular, inventar, etc. En *Todas las almas* se trata también con materiales verídicos.

La historia de John Gasworth, de cuyo fatal desenlace se nos informa desde un principio, también se transforma en un relato que la mente perturbada del narrador va a completar con la historia que le relata Clare Bayes. Días antes de que el narrador emprenda el viaje de regreso a su patria, y a su condición no perturbada, pasa una noche en un hotel de Brighton con Clare; ahí, ante la insistencia del narrador por continuar y extender su relación de amantes, ella cuenta la historia de su madre y de su desenlace fatal: “‘Escucha’, dijo, ‘mi madre tuvo un amante que duró demasiado. Se llamaba Terry Armstrong y no sé quién era ni a qué se dedicaba porque supe acerca de ello mucho más tarde de que sucediera, sucedió cuando yo tenía solamente tres años.’”<sup>86</sup> Y conforme avanza el relato de Clare, el narrador comienza a

---

<sup>85</sup> Alfonso de Toro, *Op.cit.* p.13.

<sup>86</sup> *Todas las almas*, p. 262.

preguntarse si es que, en verdad, el amante de la madre de Clare y John Gasworth son el mismo:

“¿Qué más contó el aya?”, pregunté desde el marco de mi ventana [...] pero más que nada estaba ya dándole vueltas al nombre de Terry Armstrong, aunque sin atreverme aún a pensar más que eso, el mero nombre. “Terry Armstrong” volví a pensar. Dicen mucho los nombres.<sup>87</sup>

Y más adelante:

‘Terry Armstrong’, pensé, y esta vez pensé algo más: ‘Armstrong es muy corriente, y también lo es Terry, que en una mujer es Theresa, su diminutivo, pero en un hombre es Terence, su diminutivo. Pero Armstrong es muy corriente, hay millares en Inglaterra y los ha habido siempre, tantos o más que Newton y casi tantos como Blake, y en cambio es raro ese compuesto de Cromer-Blake. Y Terence o Terry es también muy corriente, aunque no como John, ni como Tom o Ted, que es Edward y Theodore. Armstrong’, pensé. ‘Armstrong querría decir Brazofuerte’.<sup>88</sup>

Clare continúa la historia, pero a cada momento el narrador vuelve a sus pensamientos que conectan frases, nombres y circunstancias. Poco a poco se va convenciendo, y a nosotros con él, de que ambos personajes son el mismo:

No puede ser y no será y no es, Armstrong es muy corriente y también Terry es corriente, hay millares de Terries y millares de Armstrongs y centenares de Terry Armstrong, y además no hay forma de averiguarlo porque nadie sabe nada de Terry Armstrong, que no dejó ningún rastro tras haber regresado a Calcuta en los años cincuenta como regresó a Vasto al final de su tiempo, quizá volvió a Calcuta para *una farra última* que se le fue complicando y que le entretuvo y le duró año y medio (fue más que una farra), y que le llevó hasta Delhi; *una farra última*, aunque la celebrara quince años antes de su verdadera muerte.<sup>89</sup>

El narrador mezcla las historias comenzando con los nombres, para luego ir juntando como en un rompecabezas las piezas que le hacen falta para conocer el destino, trágico sin duda, de John Gasworth y Terry Armstrong. Así en el párrafo anterior, cuando uno de los pocos datos conocidos por el narrador sobre John Gasworth (*la farra última*) se integra en la historia de Armstrong.

---

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 264.

<sup>88</sup> *Ibid*, pp. 268-269.

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 272.

Cuando el relato de Clare se va agotando, el narrador, a los pies de la cama, comienza a pensar, a imaginar, y a narrarse a sí mismo:

La niña inglesa mira ahora el negro puente de hierro esperando a que lo atravesase un tren, para verlo iluminado y reflejado en el agua, uno de esos trenes de colores vivos, llenos de luz y de inaudible ruido, que atraviesan el río Yamuna de tarde en tarde, el río Yumna que ella mira pacientemente desde su casa en lo alto cuando ya ha anochecido. Pero ese tren aún no aparece, y por el puente en tinieblas transitan ahora, en cambio, vacilantes y temerosas, tropezando acaso con los rieles, pisando la grava, dos figuras que son John Gasworth y la madre de la niña que mira, Clare Newton, una mujer que es joven, más joven de lo que es su hija esta noche en Brighton.<sup>90</sup>

Sobre este pasaje Alfonso de Toro señala lo siguiente:

El narrador le muestra al receptor cómo nace una ficción. Clare simboliza la 'realidad de los hechos' y el yo narrador hace las veces de escritor. Tenemos un episodio 'meta-narrativo'. El yo narrador ficcionaliza los datos, los hechos que le relata Clare, agrega todo aquello que debió estar en esa acción de suicidio, valoriza y emocionaliza la escena, incluye los diálogos posibles y explica la conducta de Terry Armstrong a quien relaciona con el escritor conocido por él como Gawsorth, ya no tan sólo a través de la coincidencia de sus nombres de pila, sino denominándolo abiertamente "el rey de Redonda" y todo en ese presente indicativo diferenciador de niveles.<sup>91</sup>

El narrador se apropia de la historia de Clare y ni siquiera deja que sea ella, su voz o la imitación de su voz, la que termine el relato. De la duda, se pasa a una posibilidad de lo *real* y entonces el narrador se refiere al Terry Amrstrong del relato de Clare, directamente como John Gasworth: el escritor del que, por fin, no sólo conoce el desenlace, sino los acontecimientos que precipitaron su fatal destino:

[...] ese puente vuelve a quedar vacío, en tinieblas, ocioso y difuminado. En él sólo queda durante unos segundos la otra figura blanca, que quizá vomita sobre el río Yamuna como un mendigo oxoniense sobre el río Isis, antes de que se aleje por él corriendo, espantado, el último rey de Redonda, el escritor John Gasworth, el *Escritor de verdad* que ya no volverá a escribir ni dejará ningún rastro. O acaso sólo una petaca

---

<sup>90</sup> *Ibid*, pp. 273-274.

<sup>91</sup> Alfonso de Toro, *Op.cit.* p.12.

metálica que tal vez sigue allí desde aquella noche, aplastada, oxidada y vacía entre los rieles.<sup>92</sup>

Poco después finaliza *Todas las almas*; el narrador regresa temporalmente al instante en que redacta la historia que leemos y pone fin a las asociaciones enfermizas que, en su perturbación, lo llevaron a conectar la historia contada por Clare, con los fragmentos dispersos del escritor, vagabundo y rey de Redonda. La escritura como ejercicio que se impone el narrador para abandonar del todo su condición de *perturbado*, es el único medio de poner sentido y orden a aquello que tal vez no lo tiene:

Y, finalmente, el único tiempo posible, inscrito en el único espacio posible, es el de la escritura, pues, de la experiencia personal de Javier Marías en sus dos años en Oxford, lo único que le queda y que nos queda es esta novela: nosotros hemos asistido a la creación de un proyecto de vida que se sale del estrecho marco de lo que llamamos realidad, un proyecto de vida que es el de cada uno de nosotros, de la misma forma que en los ojos azules de Clare Bayes, la habitante de *Todas las almas*, encontramos las aguas de todos los ríos de este río único que es el paso del tiempo.<sup>93</sup>

La estancia del narrador en Oxford, la ciudad inmóvil y conservada en almíbar, su condición enfermiza, y los múltiples y terribles paralelismos que parece vivir sin plena conciencia de ellos, sólo son superables mediante la escritura. La certeza tampoco aparece en el universo de la ficción, pero por lo menos se la puede convocar, se la puede fingir.

### 3.3 Literatura y fantasmas

A diferencia de *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, en *Mañana en la batalla piensa en mí* el juego entre la realidad y la ficción no se establece entre el texto y la vida del autor, o el texto y datos e información del mundo *real*. No

---

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 280.

<sup>93</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas: “Crónica de un rey sin reino”, p. 9.



aparece ninguna fotografía, ni tampoco la duda de saber que estamos leyendo una novela (duda presente en *Negra espalda del tiempo*). Sí aparece, en cambio, el ánimo del narrador por relatar (aunque tampoco exista un acto escritural explícito por parte del narrador; simplemente se nos deja saber que está contando); y este ánimo, como en los otros textos, se ve confrontado con los límites del contar: por eso este narrador también recurre a la ficción.

Como ya se había mencionado con anterioridad, el *encantamiento* del narrador lo sitúa inmediatamente en una temporalidad especial, aparte. El narrador está *haunted* (encantado) y, por tanto, fuera del tiempo o circulando por su “negra espalda”. De esta manera, surge un distanciamiento obligado entre lo narrado y el narrador; es la distancia existente entre el fantasma y la realidad de los vivos. Por ello su testimonio no puede ser del todo objetivo; está instalado en las sombras y, desde ahí, recupera el pasado y lo *cuenta* sin abandonar su posición de aparecido, de ente ficticio pero también real, como su relato. Y además el narrador busca justificarse, y entonces inventa. Así sucede cuando el narrador imagina y da por cierto las procedencias de las voces en la cinta del contestador; o cuando imagina a Eduardo Deán en Londres espiando a una camarera semidesnuda:

Mira Deán por su ventana de guillotina invernal a través de la oscuridad ya veterana de la noche de Londres, hacia los edificios de enfrente o hacia otras habitaciones del mismo hotel, la mayoría a oscuras, hacia el cuarto abuhardillado y con luz de una criada negra que se desviste tras la jornada quitándose la cofia y zapatos y medias y delantal y uniforme y luego se lava la cara y las axilas en un lavabo, también él ve a una mujer medio vestida y medio desnuda, pero a diferencia de mí él no la ha tocado ni la ha abrazado ni tiene nada que ver con ella [...] <sup>94</sup>

De la misma forma, el narrador indaga con su pensamiento *encantado* acerca de las posibilidades de reconfiguración del pasado; es decir, cuando se carece

---

<sup>94</sup> *Mañana en la batalla piensa en mí*, p. 409.

de la información actualizada de ciertos hechos y uno va como Eduardo Deán por la vida sin saber que su esposa ha muerto y su hijo está solo en casa. Entonces resulta que todo lo que se vivió, lo que Eduardo Deán vivió en Londres, no fue más que una ficción porque se creía que el mundo era de cierta manera cuando en realidad era de otra:

Hay cosas que uno debe saber de inmediato para no andar por el mundo ni un solo minuto en una creencia tan equivocada que el mundo es otro por ellas. No es admisible pensar que todo sigue como estaba cuando todo está ya alterado o ha dado un vuelco, y es verdad que el periodo durante el que se permaneció en el error se nos hace luego insoportable. [...] Lo que nos cuesta, lo malo es que el tiempo en el que creímos lo que no era queda convertido en algo extraño, flotante, ficticio, en una especie de encantamiento o sueño que debe ser suprimido de nuestro recuerdo [...]<sup>95</sup>

Cuando no se es testigo inmediato de los acontecimientos definitivos de nuestra existencia, aquellos que dan un vuelco a nuestra cotidianeidad; cuando se carece de la visión completa del mundo que nos rodea, existe la posibilidad latente de tener que recomponer, en un momento dado, nuestro relato interno: reconstruir lo ya pasado y acomodarlo a los hechos que sucedieron sin que nos diésemos cuenta; aunque conjeturemos. Espiando a una distancia segura, Víctor Francés reconstruye el pensamiento y la biografía de la familia de Juan Téllez, el padre de Marta:

Es de suponer por tanto que ahora, mientras caía la tierra sobre un ser femenino por cuarta vez en aquella fosa, estaría recordando a las que yacían allí y él había dejado de ver mucho antes, la madre Bruna italiana que nunca habló bien del todo la lengua más áspera del país que adoptó, y que familiarizó a su hijo Juan con la suya más suave; la mujer Laura a la que quiso o no quiso, a la que idolatró o hizo daño, o quizá ambas cosas, primero una y después la otra o las dos al tiempo, como es la regla; la hija Gloria que fue la primera y murió en accidente acaso, quién sabe si ahogada en el río o desnucada –la nuca- tras una caída durante un verano, quién si fulminada por uno de esos males veloces y sin paciencia que se llevan a los niños sin el menor forcejeo porque ellos nunca se oponen [...]<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibid*, P. 215.

<sup>96</sup> *Ibid*, p.107.

“No es para tanto, no es para tanto [...]”, le dice Juan Téllez a ‘El Solitario’, “[...] no hay que atormentarse, señor, por cosas hipotéticas e improbables. Además, uno no puede ser responsable de aquello que ignora o de lo que se entera cuando es ya tarde, y a vos no os lo cuentan todo.”<sup>97</sup> Y entonces, ¿quién es responsable? El narrador sabe de su responsabilidad contraída por ser testigo de la muerte de Marta Téllez y no haber dado cuenta a nadie; en algún momento deberá dar una explicación y ésta tendrá que salvarlo, que exonerarlo, piensa el personaje. La única oportunidad que tiene para dejar de sentirse *encantado* es contar; poner un freno al desastroso y ridículo azar mediante las palabras:

la razón puede dársenos siempre y todo puede contarse si se ve acompañado de su exaltación o su excusa o su atenuante o su mera representación, contar es una forma de generosidad, todo puede suceder y todo puede enunciarse y ser aceptado, de todo se puede salir impune, o aún es más, indemne, los códigos y los mandamientos y las leyes no se sostienen y son convertibles siempre en papel mojado, siempre habrá alguien que logre decir: “No se aplican conmigo, o no en mi caso, o no esta vez, aunque quizá sí la próxima, si cometo la próxima.”<sup>98</sup>

Por otro lado, en *Mañana en la batalla piensa en mí* se hace hincapié en la llamada “literatura fantasma”, que no son otra cosa que los escritos fingidos que encargan ciertas personalidades del mundo cultural o político a alguien más, en este caso a Víctor Francés:

Así, sé bien que en el mundo de la televisión y el cine y en el de los discursos y peroratas casi nadie escribe lo que se supone que escribe, sólo que —es lo más grave, aunque no tan raro si bien se piensa— los usurpadores, una vez que han leído en público los parlamentos y han oído los corteses o cicateros aplausos, o bien han visto pasar por la televisión las escenas y diálogos que han firmado y no imaginado, acaban por convencerse de que las palabras prestadas o más bien

---

<sup>97</sup> *Ibid*, p.168.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.186.

compradas salieron en verdad de sus plumas o sus cabezas: realmente las asumen (sobre todo si son alabadas por alguien, sea un ujier o un monaguillo cobista) y son capaces de defenderlas a capa y espada, lo cual no deja de ser simpático y halagador por su parte, desde el punto de vista del negro.<sup>99</sup>

A Víctor Francés se le encarga la tarea de preparar un discurso para “El Solitario”, hacer el trabajo oculto del “escritor fantasma”, y ello resulta interesante porque introduce una temática de la que ya hemos venido hablando: la escritura en su relación con lo *real*. Además del evidente paralelismo temático con la condición del narrador (*haunted*), la “literatura fantasma” propone una visión de la escritura como fingimiento o ilusión; un disfraz (las palabras) del que, al parecer, todo el mundo es consciente pero nadie lo hace evidente. Dice “El Solitario”:

Los periódicos y las televisiones dicen tan tranquilos que yo dije tal cosa o que dejé de mencionar tal otra, y fingen atribuirle a eso mucho significado y alguna importancia, fingen entender entre líneas y ver oscuras alusiones o incluso reproches, cuando ellos son los primeros en saber que de cuanto yo he leído en todos estos años no soy en modo alguno el responsable auténtico ni directo, es decir, que como mucho he dado mi visto bueno, o ni siquiera yo sino mi Casa. [...] Todo esto es un fingimiento fantástico al que nos prestamos todos, desde yo mismo hasta los políticos y la prensa hasta los pocos lectores o telespectadores, los ciudadanos tan cándidos o con tan buena fe como para fijarse en lo que se supone que digo y pienso.<sup>100</sup>

En este escenario de fingimiento y de afirmaciones veladas, Víctor Francés se dispone a contar. El absurdo de su azarosa historia no podrá ser transmisible a menos que ella misma sea, en algún punto, fingimiento, ilusión. Cuando el narrador observa *Campanadas a media noche*, de Orson Welles<sup>101</sup>, dice lo siguiente:

---

<sup>99</sup> *Ibid*, p. 125.

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 159.

<sup>101</sup> Es interesante recordar al menos un acontecimiento que rodea la vida creativa de Orson Welles: la transmisión radial, en 1938, de *La guerra de los mundos* de H.G. Wells. Las reacciones disparatadas de los radioescuchas que confundieron la ficción con la realidad, recuerdan al instante las divertidas reacciones de los personajes “reales” en *Negra espalda del tiempo*. La obra de Orson Welles, al igual que

La película también había sido rodada en España, reconocí las murallas de Ávila, y Calatañazor, y Lecumberri, y Soria, la iglesia de Santo Domingo, pero pasaba en Inglaterra y uno se lo creía pese a ver esos sitios tan conocidos, hasta la Casa de Campo salía y daba el pego, todo parecía Inglaterra, una cosa extraña, ver lo que uno sabe que es su país y creer que sea Inglaterra en una pantalla.<sup>102</sup>

Ese lugar de fingimiento, en el que se mezcla lo real con lo inventado, lo encuentra el narrador en las salas de cine de su niñez:

[...] ‘Es más bien como cuando de niños íbamos al cine de programa doble y sesión continua’, pensé, ‘y entrábamos en la sala a oscuras con una película a medias que veíamos hasta su final deduciendo lo que habría pasado antes, qué habría llevado a los personajes a la situación tan grave en que los encontrábamos, qué ofensas se habrían hecho para ser enemigos y odiarse; luego nos ponían otra, y sólo después, al comenzar el nuevo pase de la primera y ver el inicio que nos faltaba, comprendíamos que lo que habíamos imaginado no tenía ningún fundamento ni se correspondía con la mitad perdida. Y entonces teníamos que borrar de nuestra cabeza no sólo lo imaginado, sino también lo que habíamos visto con nuestros propios ojos según esas adivinaciones, una película inexistente o por lo menos tergiversada [...]’<sup>103</sup>

Así ocurre con su historia y con los diversos relatos intercalados a lo largo de la novela (cuando presuntamente confunde a su ex esposa con una prostituta): todos ellos requieren un grado de ficción para ser creídos. Hay que *contar*, siempre *contar*, parece que se repite Víctor Francés; y esta actividad, en la que pareciera que le va la vida, no se podrá llevar a cabo a menos que lo contado se reordene de tal forma que ya no se distinga la ficción de la realidad.

### 3.4 Una falsa novela

---

la de Marías, es fiel reflejo de esta preocupación; recuérdese también el estupendo “último” filme de Welles, *F for fake* y, por supuesto, *Citizen Kane*, basada parcialmente en la vida del millonario William Random Hearst y que tantos problemas legales le acarrearía.

<sup>102</sup> *Mañana en la batalla piensa en mí*, p. 172.

<sup>103</sup> *Ibid*, pp. 215-216.

Si en las dos novelas anteriores existe siempre una transgresión al código de lo *real*, un juego literario de apariencias y engaños, de verdades y ficciones; es en *Negra espalda del tiempo* en donde, quizá, el juego se lleva a niveles más exagerados hasta el punto en que se duda del género literario al que pertenece:

La novedad más decisiva en *Negra espalda del tiempo* es que es simultáneamente una obra de ficción y una obra basada en la realidad. [...] Es bajo esta luz que hay que entender las abundantes y agudas reflexiones en torno a su escritura: la relación entre realidad y ficción y entre ficción y realidad, entre autor y narrador, la imposibilidad de reproducir los hechos, la necesidad de recurrir a la palabra metafórica, la naturaleza de la invención, la paradoja, la perplejidad o la investigación de la realidad. La presencia de la hipótesis, la hipérbole, el humor, el disparate, la frivolidad y lo ambiguo. La relación entre escritura y vida.<sup>104</sup>

El texto comienza así:

Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo. Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo.<sup>105</sup>

En *Negra espalda del tiempo* se narra toda una serie de historias, circunstancias y apuntes que tienen como eje central la publicación de *Todas las almas*. Aquí el narrador se identifica a sí mismo como Javier Marías, autor de un libro que ha provocado algunas reacciones sorprendentes, y de las que se propone darnos cuenta: “El libro es una mezcla de géneros: biografías, autobiografía, ficción, parodia, crítica literaria, memorias, recuerdos, relatos, entre otros. El sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación son los mismos: Javier Marías, escritor de cuentos y novelas, convertido en personaje

---

<sup>104</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Testimonio y metáforas”, pp. 192-193.

<sup>105</sup> *Negra espalda del tiempo*, p.9.

literario de su propia ficción.”<sup>106</sup> Desde un principio, incluso, el narrador nos advierte lo siguiente:

A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos –impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, o ninguno necesitaría al otro- porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección –tampoco de las verdaderas novelas se debería querer tal cosa, y sobre todo no deberían quererlo ellas-, sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final. No creo que esto sea una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin.<sup>107</sup>

La crítica hacia el género novelístico es contundente, y también existe un cierto reproche al afán académico por querer poner un nombre, una etiqueta, a aquello que prefiere omitirlo, o ser dos o tres cosas a la vez: novela, autobiografía, ensayo, etcétera:

Quizá sea más bien que nada es nunca sin mezcla y que el ansia de totalidad nunca se cumple, porque acaso sea un anhelo falso. Nada es íntegro y de una sola pieza, sino todo quebradizo y envenenado, corren venas de apaciguamiento por el cuerpo de la guerra y el odio se infiltra en los amores y las compasiones, la tregua en el lodazal de plomo y la bala en los entusiasmos, nada soporta ser único ni prevalecer ni ser dominante y todo necesita fisuras y grietas, o su negación simultánea con su existencia. Y así, nunca se sabe nada a ciencia cierta, y se cuenta todo figuradamente.<sup>108</sup>

María Elena D' Alessandro Bello, completa con el siguiente comentario:

A lo largo de la obra hay una propuesta bien explícita sobre qué debe ser un escritor: un ser libre para elegir su vida y obra, dueño de sus propios fantasmas los cuales maneja a su arbitrio y cuya vida supera en interés a sus obras. La obra novelesca es catalogada en su capacidad de eternizar a los personajes de ficción, asunto ampliamente desestimado por el conocimiento académico y que el autor pretende reivindicar en esta obra. Finalmente hay un reconocimiento tácito de que es el receptor quien completa la obra al interpretar la lectura.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> María Elena D' Alessandro Bello, “El autor y el personaje en *Negra espalda del tiempo*”. p. 11.

<sup>107</sup> *Negra espalda del tiempo*, pp. 11-12

<sup>108</sup> *Negra espalda del tiempo*, pp. 249.250.

<sup>109</sup> María Elena D' Alessandro Bello: *Op.cit.* p.13.

En efecto, a lo largo de *Negra espalda del tiempo* se repite con insistencia el hecho de que la construcción narrativa no respeta un orden secuencial, ni una cronología. Es en este sentido que la participación del lector se vuelve más importante; de hecho se apela constantemente a su participación activa como lector y a que construya los sentidos o posibles sentidos que su intelecto o sensibilidad le permita. Por supuesto, éste es uno más de los recursos literarios del libro, es decir que sería ingenuo pensar que no existe ninguna *voluntad* o *intención* autoral detrás de las narraciones aparentemente dispersas que conforman *Negra espalda del tiempo*. Lo más sencillo sería pensar que, en efecto, “nada es nunca sin mezcla” y que entre la *voluntad* del autor por organizar un discurso “único”, subyace también su *intención* de dejar que sea la propia intuición del lector la que desarme y vuelva a armar esa aparente unidad discursiva.

A lo largo del texto, Marías va convocando toda una serie de historias que se conectan precisamente en esto: su incesante mezcla de contenidos ficticios y reales. Tal es la historia del escritor inglés muerto en suelo mexicano, Wilfrid Ewart, y los extraños hechos, por llamarlos de alguna manera, que se suscitan al ser rescatada su memoria.

La historia principia cuando Marías descubre en una de las antologías de cuento preparadas por John Gawsworth, el relato de un autor inglés que decide incluir en una antología que él mismo preparaba:

Casi todos los autores de los *Cuentos únicos* eran y siguen siendo tan desconocidos, sobre todo para el lector español, que me pareció oportuno preceder cada una de sus piezas de una breve nota biográfica [...] Pero en algunos casos el carácter vagaroso o recóndito de los cuentistas me impidió conocer apenas datos [...] Otro que presentaba



misterio, y además llamativo o que invitaba a la investigación, era Wilfrid Ewart, del cual no pude escribir más que lo que sigue en su nota correspondiente: 'Wilfrid Herbert Gore Ewart (1892- 1922) murió, como puede verse por sus fechas, a los treinta años, y Arthur Conan Doyle, el creador de Sherlock Holmes, sentenció con tristeza al saber de su muerte: "Habría llegado hasta lo más alto". Por su parte, T E Lawrence, más conocido como Lawrence de Arabia, dijo de él en alguna ocasión: "No necesita presentación ante el público lector". Y el inevitable John Galsworthy [...] escribió lo siguiente [...]: "Wilfrid Ewart murió hace diez años y tres meses; la noche de Año Viejo de 1922 para ser exactos, en la sofocante oscuridad de la ciudad de México. La historia es demasiado conocida para precisar aquí de ampliación, y demasiado trágica para permitir insistir en ella con un comentario de pasada. Otro de los grandes novelistas de Inglaterra cayó muerto, y la Literatura fue tanto más pobre por su pérdida. Junto al Árbol de la Noche Triste... fue enterrado".'<sup>110</sup>

Lentamente Javier Marías reconstruye la historia azarosa de este escritor y cuestiona, de paso, al propio género biográfico; género que se apoya en materiales testimoniales para construir su relato y el cual mantiene también una curiosa relación con sus lectores: el presupuesto de que en una biografía siempre se cuenta *la verdad* de los hechos y de que cualquier tipo de ficción no tiene cabida dentro del género; lo mismo sucede con la autobiografía.

El relato de la vida y muerte de Wilfrid Ewart es en realidad el relato de las pesquisas del propio Marías: una conjunción de elementos externos (libros, llamadas por teléfono, investigaciones por correo) unidos otra vez por la *intención* del autor y, podría decirse, por el discurso de lo literario que bordea siempre cada anécdota o ajuste de cuentas de que se compone *Negra espalda del tiempo*. En un pasaje nos dice Marías:

No es extraño que a veces tenga la sensación de atraer yo las cosas y los acontecimientos y aun a las personas, pero a esas coincidencias o perpetua actividad del azar procuro no concederles gran importancia ni tomármelas como anomalías excepcionales propias de un 'elegido': en manos de algún colega norteamericano habrían dado para mucha

---

<sup>110</sup> *Ibid*, pp. 178-179.

fascinación confesa con la propia vida y para varios libros o por lo menos cuadernos.<sup>111</sup>

La aparición de Wilfrid Ewart se extiende en la novela: se narra su participación en las trincheras de la Primera Guerra Mundial y la extraña tregua celebrada entre alemanes e ingleses el día de Navidad de 1915 de la que fue testigo (la tregua duró quince o veinte minutos). Años más tarde, la noche de Año Viejo de 1922, Wilfrid Ewart pierde la vida en un hotel de la ciudad de México: una bala perdida penetra por su ojo izquierdo, que era ciego. De esta información es enterado Marías por dos “corresponsales” mexicanos - el escritor Sergio Gonzáles Rodríguez, y el joven Rafael Muñoz Saldaña – quienes acicateados por la escasa información que se daba de Wilfrid Ewart en la antología *Cuentos únicos*, deciden iniciar, cada uno por su parte, una pequeña investigación sobre el escritor. Los resultados inconclusos le sirven a Marías, otra vez, para proseguir sus reflexiones en torno a la realidad de la escritura y la ficción de los hechos; entre las distintas inconsistencias que rodean el relato de la última noche de Wilfrid Ewart, está una que atestiguan ambos “corresponsales” mexicanos:

Tanto Sergio Gonzáles Rodríguez como Rafael Muñoz Saldaña, que se tomaron tantas molestias y se divertieron tanto y a los que tantas prisas y orientaciones debo, me comunicaron algo de lo más inquietante que acaso ya no sorprende: en el fatídico Hotel Isabel sólo hay balcones en el primer y segundo pisos, no los hay en el cuarto. Quizá existieron alguna vez y fueron condenados más tarde; o quizá nunca los hubo.<sup>112</sup>

El relato de Wilfrid Ewart se enmarca dentro de una investigación detectivesca muy de la preferencia del género policial pero, al mismo tiempo, se apuntala con testimonios escritos, hablados y con fotografías. Quizá este ejemplo deje en claro la manera en que el autor trabaja con materiales verídicos que pasan

---

<sup>111</sup> *Ibid*, P.178

<sup>112</sup> *Ibid*, p.257.

por ficticios y viceversa y, aun más, el momento en que ambos discursos se tocan y producen un texto que salta las barreras genéricas de lo escrito para instalarse en esa zona de la que hemos venido hablando -la “negra espalda del tiempo”- con toda su potencialidad y finitud contenidas en un tiempo ficticio que también es real.<sup>113</sup>

Las historias relacionadas con la escritura y posterior publicación de *Todas las almas*, son también excelente ejemplo de cómo el juego literario comenzado años antes con esta novela que transcurre en Oxford, alcanza su momento álgido y entonces incluso la vida del autor se ve inmersa en estos contenidos que fingen su procedencia ficticia o verdadera. Así ocurre con las alumnas de Javier Marías que, tras haber leído *Todas las almas*, le preguntan por su hijo; o el matrimonio Stone que se sienten los modelos originales del matrimonio de Libreros (Alabaster su apellido), que aparecieron en la novela; o los colegas de Javier Marías en su paso por la Universidad de Oxford que, igual que los Stone, se pelean graciosamente por la paternidad de algunos personajes. En un pasaje, Ian Michael, amigo de Javier Marías, le relata algunas de estas reacciones:

Ian Michael pasaba a hablarme de los colegas del departamento llamándolos a todos por los nombres de los personajes de la novela y obligándome por tanto a mí mismo a hacer alguna cábala respecto a quién se estaba refiriendo en cada caso. Y así, contaba de Rylands que se había puesto ‘muy contento con uno de esos honores falsos [...] que le ha llegado por correo’ [...] Más me preocupó lo que venía a

---

<sup>113</sup> La correspondencia entre textos continúa, con menos fortuna y sin duda con menos esfuerzo, entre Sergio González Rodríguez y Juan Villoro. El primero publica un artículo en el suplemento literario *El Ángel*, en el que se adjudica la paternidad de Rafael Muñoz Saldaña; Villoro, dándole continuidad al “caso”, descubre al verdadero Rafael Muñoz y publica un artículo relatando sus pesquisas; éste finaliza así: “Sé que esta historia puede parecer apócrifa. ¿Sirve de algo decir que Muñoz Saldaña y yo tenemos amigos comunes y que, como en cierta trama de Heinrich Mann, las claves de su identidad me quedaban demasiado cerca? Tal vez no hago sino prolongar la cadena de equívocos entre lo real y lo ficticio que dimana de *Negra espalda del tiempo*; tal vez Muñoz Saldaña existe para reforzar la intrincada urdidumbre de la literatura y convertirme en personaje ficticio.”, Juan Villoro, “Un personaje literario”, p. 3.

continuación: 'Tu novela lo ha enojado – se dice – y la ha tirado al suelo antes de llegar a la mitad'. Y seguía distribuyendo con alegría los nombres ficticios: "Yo mismo he visto a Alec Dejar hojear un ejemplar a escondidas que le había traído un alumno robusto [...] más tarde, en el comedor de su *college*, se jactaba de aparecer en un *roman à clef* continental'. 'Cromer- Blake (el vivo, no el muerto) acaba de volver de un viaje de lectura y quizá placer por Italia'.<sup>114</sup>

Sin embargo, el autor se desmarca:

[...] yo no soy responsable de que algunas personas reales empezaran a comportarse con la vida como si fueran personajes de *Todas las almas* tras su publicación, ni de que algunos eminentes lectores con supuesto conocimiento de causa dieran por bueno en la realidad lo que se había contado tan sólo en una novela llena de bromas y exageración.<sup>115</sup>

El juego literario entre la realidad y la ficción cobra vida en las anécdotas que cuenta el Javier Marías (autor y narrador) de *Negra espalda del tiempo*. Y es que, como no podía dejar de reprochar, nada puede ser declarado cierto cuando lo que era cierto fue declarado como invención:

Y también era real lo que a muchos lectores pareció más novelesco y ficticio, pura invención a la manera de Kipling, pura fábula mía, la historia entonces contada a tientas del desventurado y calamitoso y jovial escritor John Gasworth, el increíble rey de Redonda que jamás vio su reino pero lo vendió varias veces y se hizo llamar Juan I, y cuyo verdadero nombre también era otro, Terence Ian Fytton Armstrong, de quien incluí y describí en la novela dos fotografías que ahora vuelvo a poner aquí como recordatorio para quienes la leyeron y conocimiento inmediato de quienes no [...].<sup>116</sup>

La importancia de John Gasworth es tal que, a partir de la publicación de *Todas las almas*, Javier Marías recibe de manos del tercer rey de Redonda (John Wynne-Tyson o Juan II), el título de su sucesor. Y eso es lo que nos sigue pareciendo irreal: que en una novela escrita con materiales verídicos y ficticios

---

<sup>114</sup> *Negra espalda del tiempo*, pp. 82-83.

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 77.

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 23.

no se sepa distinguir cuál es cuál y, más aún, que la historia, como en un reflejo, vuelva a saltar del territorio literario e invada la vida del autor:

Creo que no me hubiera considerado digno de llamarme novelista si no hubiera aceptado esta invasión de mis ficciones en mi realidad. Y como todo, en efecto, “carece de contenido” según exigió la Oficina Colonial Británica: y como se trata de un reino más ficticio e imaginario que geográfico y real (la existencia de la isla resulta un detalle añadido, pero es lo de menos), mis declaradas convicciones republicanas no me fueron obstáculo para la aceptación, frente a la posibilidad de preservar del olvido este cuento a lo Kipling, y proseguir el juego y la broma. Porque lo que nadie debe nunca esperar es la menor seriedad al respecto, aunque tampoco haya de convertirse en bufonada. El antiguo lema de Redonda es, de hecho, “Ride si sapis”, esto es, “Ríe si sabes”; y a mí me parece importante la segunda parte: “si sabes”, sólo si sabes.<sup>117</sup>

Como en *Todas las almas*, en *Negra espalda del tiempo* vuelven a aparecer imágenes fotográficas y otros documentos de archivo: una foto de Tom el portero, otras de John Gasworth, un artículo de periódico referente al matrimonio Stone, dibujos y mapas de la isla de Redonda. Todas estas imágenes son presentadas, también, no como herramientas para comprender mejor lo *real*, sino para ilustrar el instante en que lo que es verdad puede dejar de serlo, y viceversa.

Precisamente el instante en que se hace efectivo ese cruce es lo que interesa a Javier Marías; para ello utiliza una metáfora:

[...] como esas farolas que permanecen encendidas todavía un rato cuando ya ha amanecido en las grandes ciudades y en las aldeas y en las estaciones de trenes y en los apeaderos vacíos, y aún se mantienen parpadeantes y erguidas ante la luz natural que avanza y las convierte en superfluas. En esa hora [...] se produce durante breves momentos la manifestación visible –esto es, la metáfora- de cómo se conduce y en qué consiste el respetuoso tiempo, en él hay siempre civilidad y cortesía y hasta fingimiento, se ve qué es a esa hora, más se ve que en el gastado crepúsculo. Esas luces eléctricas fingen que todavía es de noche y que su concurso es aún necesario, hacen como que no se enteran del término de su reinado, y a su vez la luz diurna finge no verlas y las tolera, sabedora de que esas lumbres palidecientes no son ya una amenaza [...]<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Javier Marías, “Este reino junto al mar”, p. 2.

<sup>118</sup> *Negra espalda del tiempo*, pp.146-147.

“Apaga la luz y luego apaga la luz”, se dice Othello antes de estrangular a Desdémona, y Javier Marías retoma esa línea para referirse al instante en que ambas luces conviven bajo la mirada de los pocos que transitan a esa hora por las calles: un hombre y una mujer que esperan el transporte. Una luz artificial y otra natural es lo que apaga el propio Othello, la luz de la vela y la vida de Desdémona. Como la luz que se echa sobre el recuerdo y lo contamina y lo inventa:

Cuando alguien muere inesperadamente intentamos reconstruir lo que dijo la última vez que lo vimos como si pudiéramos salvarlo con eso, hacemos memoria del día postrero, una vez que lo sabemos postrero, con un ahínco que nunca habríamos puesto de haber sido tan sólo el penúltimo, no digamos uno cualquiera de los olvidados tantos del tiempo perdido; y así hacemos trampa o nos engañamos, esto es, arrojamos sobre esa ocasión una luz que no le pertenece, no es suya sino del final, la muerte ilumina con su fulgor detenido lo que vino antes (‘Apaga la luz, y luego apaga la luz’), que por sí mismo era en sombra o en gris y no tenía importancia ni el propósito ni la esperanza ni el ánimo de dejar huella de ninguna clase y ya se estaba difuminando, tras su acontecer.<sup>119</sup>

Puede ser que por ello “para que se haga del todo cierto, haya que decirlo dos veces, la vez del hecho y la vez del cuento.”<sup>120</sup> Bajo este par de luces, una artificial y la otra natural, transcurren las páginas de *Negra espalda del tiempo*; la metáfora de las farolas da cuenta de la naturaleza ficticia y real de la escritura y, más todavía, del propio lenguaje. Y nada se acaba: “hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga. Y aun así los pasajeros ahí siguen, y aún así la luz no se ha apagado.”<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> *Ibid*, p.213.

<sup>120</sup> *Ibid*, p.224.

<sup>121</sup> *Ibid*, p. 419.

“Negra espalda del tiempo” designa esa región difusa; una zona gris en la que conviven y se tocan diversos espacios y tiempos y una multiplicidad de voces. Pasado y futuro, testimonio y memoria, realidad y ficción. Todo bajo el hechizo de las palabras que convierten en realidad a lo que nombran, pero también, por nombrarlo, lo convierten en ficción. Cualquier clase de lenguaje es inútil sin que exista un hablante que lo practique, pero también que lo cuestione. Javier Marías, autor y narrador de esta novela, aporta la intención detrás de las palabras; la narración que existe detrás de cualquier acontecimiento, por banal que sea, y después deja que sea el lenguaje, las palabras principalmente, quienes se desenmascaren a sí mismas. *Negra espalda del tiempo*, más que una novela, es un espacio textual diseñado para dar cabida a la incertidumbre de lo ya sabido, ese lugar de mezcla en el que se infiltra el odio en los corazones y la bala en la trinchera; el lugar en que la ficción se toca con lo *verdadero*.

### 3.5 Conclusiones del capítulo

Los tiempos y circunstancias en que se enuncia la Verdad son factores que, según el pensamiento incesante de estos narradores, determinan lo verosímil o lo increíble de cualquier relato. La narrativa de Javier Marías recoge, en varios niveles, la crítica que la postmodernidad lanzó al pensamiento totalitario de la modernidad; al menos, en sus novelas se alude directamente a la imposible existencia de una sola Verdad, o de un solo camino para conocerla. Los métodos para recuperar la memoria, para plasmarla de forma escrita están sujetos a los caprichos no sólo del olvido sino de la invención; así, en la credibilidad del que habla, la de aquella voz que narra y cobra por ello

importancia y respeto, está fincada buena parte de la verosimilitud de cualquier relato, como reconoce abiertamente el Javier Marías narrador de *Negra espalda del tiempo*. Esto implica la posibilidad de que esa misma voz decida falsear su relato en cualquier instante; sobre todo cuando el que habla *necesita* ser salvado por su relato. El profesor español en Oxford hace pasar como verídica aquella conexión ambigua entre la historia de John Gawsgorth y el pasado de Clare Bayes; de alguna manera, requiere que ambas historias concluyan, aunque no se puedan verificar más que en la “realidad” de su relato. Para Víctor Francés, la escritura es también fingimiento, ilusión, cosas de fantasmas; en todo caso, un “bien” sujeto a préstamo. Escribir desde la sombra palabras que no le pertenecen para que otros las pronuncien y las hagan suyas. Tal es su labor.

El elemento ficticio se convierte entonces en un paliativo, un recurso necesario para imponer una distancia dramática entre lo que sucede y no sucede; una herramienta para ilustrar de mejor forma todo aquello que transita por la “Negra espalda del tiempo”. Los objetos se convierten, así mismo, en ficción. Nada se salva para estos narradores. En este sentido, el papel del lector, del escucha, se convierte en punto importante de la poética narrativa de Javier Marías: es él quien decidirá, hasta cierto punto, qué es lo *real* y qué lo *inventado*. Lanzado a un juego narrativo en el que no se sabe con exactitud quién guía los hilos, el lector interpreta de la mejor manera que puede los relatos que, casi en confesión, tienen a bien contarnos estos narradores. Con sus omisiones, con sus fallas y mentiras. Pero el lector también miente, y también está condicionado por su afán de *clausurarlo* todo. Nosotros también queremos que el relato se concluya y ¿qué mejor recompensa a nuestra inteligencia lectora,



que sabemos capaces de descifrar y organizar la red de significados echados al aire que durante tantas páginas un narrador enfermo nos ha lanzado? Nosotros caemos también en esa “Negra espalda del tiempo” y desde ahí, desde el reverso, ordenamos ficticiamente aquello que, de otra manera, no tendría orden alguno.

## CONCLUSIONES

Cualquier lectura crítica sobre un texto contemporáneo corre el aparente riesgo de ser rebasada por el tiempo y de cometer errores de interpretación por carecer de un amplio cuerpo crítico que la sustente. Si bien sabemos que el riesgo de errar en nuestras apreciaciones críticas está siempre presente – sea que trabajemos un texto de Benito Pérez Galdós o uno de Ray Loriga -, aún es necesario justificar en nuestros actuales proyectos de maestría o doctorado el por qué estudiar una “obra abierta”, es decir una obra con posibilidades de crecer porque el autor continúa escribiéndola. Además, debemos probar que el autor seleccionado tenga la suficiente “calidad”, es decir, que su obra merezca la atención y reconocimiento del público académico. En este sentido, la abierta notoriedad y prestigio que ha cobrado la obra de Javier Marías ha permitido que, en efecto, los trabajos académicos sobre su obra se incrementen, como es el caso de este estudio. Así, en el primer capítulo la aproximación a la narrativa española del siglo XX se abordó desde sus coincidencias o diferencias con el realismo como corriente estética; pero también en sus relaciones anecdóticas con lo *real*, es decir, con el contexto histórico en el que fueron producidas dichas obras.

Para los que nos dedicamos a estudiar este período ya no sorprende del todo el hecho de que uno de los puntos que articulan de manera central la discusión creativa, teórica y crítica de la narrativa española de mediados del siglo XX, sea precisamente la relación con su contexto de producción. Indudablemente el episodio sangriento de la Guerra Civil y la duración del sentimiento de posguerra que se prolongó durante la dictadura franquista, son elementos de una importancia insoslayable que marcaron a la sociedad española y a sus

formas de expresión artística. El terreno del arte se vio sujeto a funcionar de acuerdo con los límites que una realidad empobrecida intelectualmente le fijaba; en pocas palabras, al arte y a la literatura se les impuso la obligación de cumplir con un *fin* específico. Ya fuera denunciando o cantando loas al sistema, a la literatura – particularmente la narrativa - se le exigió convertirse exclusivamente en un vehículo de *ideas*. La narrativa del período es, pues, una literatura obligadamente nacional. Si a inicios del siglo XX la literatura española gozaba de una excelente salud y de propuestas que rebasaban con mucho las pretensiones e injerencias de su contexto cultural y político, es con el inicio de la contienda armada y sus fatales consecuencias que la mayoría de los protagonistas del arte y la literatura abandonarán sus búsquedas estéticas para buscar expresiones más directas y de acuerdo con los momentos que se vivían. Hemos mencionado ya el aparato de censura que la dictadura impuso, y también nos hemos referido a las carencias económicas a que fue sometido el pueblo español tras el término de la guerra. Una más de las consecuencias que dejó el enfrentamiento armado en el desarrollo de la literatura española fue la diáspora de escritores que debieron salir exiliados – algunos para no regresar jamás – y que dejaron un vacío de enormes proporciones en la cultura, equivalente a lo que aportaron a los países en los que se instalaron, como el caso de México. El fuerte control sobre materiales artísticos e intelectuales de otros países, impidió a la mayoría de los españoles entrar en contacto con la vanguardia del pensamiento y el arte no sólo europeos, sino mundiales. Bajo este panorama el universo de la narrativa tuvo pocas opciones de desarrollo. Si hemos de caracterizar el periodo de la dictadura franquista como uno en el que la narrativa no alcanzó los niveles de creatividad y calidad que existía en

otros países, no por ello puede negarse que también se escribieron novelas de gran calidad en esos años. En nuestro repaso mencionamos a Camilo José Cela y Carmen Laforet como los mejores representantes de la corriente tremendista y existencialista, respectivamente. Novelas como *Nada* o *La familia de Pascual Duarte*, más que documentos de época, son obras artísticas que han trascendido por sí mismas. Para comienzos de la década de los años cincuenta el mismo Cela se volvería a ubicar con fuerza en la escena literaria con una novela que debió publicarse en Argentina debido a la censura franquista: *La colmena*. Las obras de Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio* y de Juan Goytisolo *Señas de identidad*, por señalar dos de las grandes novelas escritas durante la década de los sesenta, fueron escritas en un panorama de experimentación y mayor libertad creadora, e intentaron apartarse del llamado “real socialismo” para repensar la historia reciente de España desde una perspectiva literaria menos conservadora. Ya hemos visto también que, aunque en apariencia el experimentalismo narrativo de la década de los sesenta se apartaba en efecto del realismo más pobre, en verdad todavía continuó por la misma senda; es decir, el tema central de esas obras seguía siendo España como problema.

Fundamental para comprender el cambio de perspectiva que permitiría el surgimiento de la generación de los “novísimos”, resultó la figura de Juan Benet. *Volverás a Región* es una obra fundamental por varias razones, entre ellas que retoma para sí el placer de lo literario. Con Benet nos enfrentamos con un autor cuyos intereses e influencias literarias se ubican por encima de una problemática específica y cuyos fines son encontrar las posibilidades de universalidad que el registro de lo literario puede brindar. Fundamental resultó

también el respaldo ofrecido a los jóvenes escritores que, como él, observaban el agotamiento y declive de una narrativa demasiado tímida para despegarse de su contexto y que en general había extraviado el rumbo a pesar de las pocas grandes excepciones ya mencionadas.

En este sentido, la obra de Javier Marías y sus contemporáneos representa una ruptura con lo establecido por las generaciones literarias anteriores que, como hemos visto, estaban todavía muy influidas por su pensamiento político. La "Negra espalda del tiempo" expresa, por oposición, el deseo de una literatura que recupere para sí misma el valor de lo creativo sobre lo político, y el de lo artístico sobre lo nacional. Es importante recordar, de ahí también la necesidad de ubicar al autor en su contexto, que cuando Marías y sus compañeros de generación comienzan a publicar, todavía prima una visión crítica que les reprocha su total indiferencia hacia los temas verdaderamente "españoles", y los encasilla como escritores cosmopolitas; a Marías, en este sentido, se le consideraba un novelista "británico". Las primeras obras de esta generación pueden ser leídas también como la antítesis de lo que se pensaba debía ser una "buena novela española". Sin duda tales opiniones "críticas" son producto de la pobreza cultural de una España instalada en la dictadura militar franquista, como observamos en el primer capítulo. Tales acercamientos críticos han ido cambiando con el tiempo, por supuesto, pero es importante recordar el gran peso académico que este tipo de aproximaciones suele tener cuando hablamos de la narrativa española del siglo pasado. Cabe decir que la propuesta de este trabajo de tesis gira en sentido contrario, es decir, que se ubica no ya desde una sola perspectiva, sino que, sin omitir las interpretaciones y explicaciones posibles a partir de observar al autor y su obra en el contexto

de producción, también considera al texto como un objeto artístico que por sí mismo está proponiendo una multiplicidad de lecturas posibles.

A manera de resumen podemos concluir del capítulo uno lo siguiente:

1.- Se señaló de manera breve la historia de la narrativa española del siglo XX, haciendo especial énfasis en cómo los acontecimientos políticos y sociales de España determinaron el rumbo que había de seguir durante varias décadas.

2.- Se caracterizó a la generación literaria de Javier Marías como un parteaguas en dicho proceso. Además se mencionó la importancia de Juan Benet como maestro e impulsor de la nueva narrativa española y su cercanía con la generación de “los novísimos”.

3.- Se señalaron las aproximaciones críticas frecuentes a la narrativa española del siglo XX, para tomar distancia y una postura propia.

4.- Se rastreó el interés que en la obra de Javier Marías tiene la discusión entre lo real y lo ficticio.

Como hemos observado, en las novelas de Javier Marías el contenido anecdótico está basado en el desarrollo de una idea más amplia que, precisamente, la anécdota ilustra. Son las posibilidades del pensamiento lo que, de alguna manera, le interesa; ese pensamiento no del todo filosófico, aunque en algunos momentos lo parezca. Lo que verdaderamente se explora en estas novelas son los límites, siempre imprecisos, del pensamiento literario, aquel que, parafraseando a Marías, no está sujeto a demostración alguna. La voz del narrador se vuelve fundamental en sus historias: nos guía por caminos en los que la palabra pierde su pretendida objetividad y aparece enmarcada por

el espectro de lo ficticio. Así el tiempo, que para sus narradores es sólo otro fingimiento más, la incapacidad de llegar a un acuerdo sobre lo que es *real*. Bajo esa óptica, no es de extrañar que el conjunto narrativo de Javier Marías se encuentre siempre girando alrededor de los mismos temas y obsesiones. Esto es lo que se ha pretendido hacer en este trabajo: ubicar aquellas constantes y analizarlas en conjunto para desvelar aquella unidad presente en su obra publicada hasta la fecha. La “Negra espalda del tiempo” es el término que aparece en las tres novelas analizadas y que aquí se ha vinculado con la temática del testigo y la memoria y con el juego literario de la *real* y lo ficticio.

En el capítulo dos se introdujo el término “Negra espalda del tiempo” y se rastreó su procedencia literaria: de Javier Marías, pasando por Juan Benet hasta llegar a Shakespeare. Nuevamente se puso de manifiesto la importancia de “lo literario” como parte de una construcción narrativa cuyos intereses se apartan del tema español y, en cambio, se sumergen en las inmensas posibilidades que la propia literatura ofrece. También quedó establecido cómo en las últimas novelas de Javier Marías la “Negra espalda del tiempo” ha cobrado una importancia que no se encontraba en las primeras; se habló, en ese sentido, de un proyecto narrativo que con el paso de las novelas se iba afinando y enriqueciendo. Al respecto debe recordarse que el corpus trabajado contiene dos novelas de un ciclo narrativo que comienza con *Todas las almas* y que ha concluido en estos días con la publicación del tercer tomo de *Tu rostro mañana. Veneno y sombra*. La elección de *Mañana en la batalla piensa en mí* como otra de las novelas para trabajar, en cambio, pareciera no ser una elección obvia; sin embargo, como ya se había explicado en la introducción, la

elección de nuestro corpus estuvo basada en la aparición recurrente de los temas a los que nos referimos, independientemente de la relación anecdótica que existiera o no entre las novelas. Fundamental para la exposición de nuestro tema, resulta el considerar que más allá de los elementos obvios compartidos por *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* están aquellos otros a los que nos hemos referido y englobado bajo el término “Negra espalda del tiempo” y que no sólo aparecen en todas las novelas del “ciclo”, sino que también vuelven a ser retomados en novelas intermedias, como *Mañana en la batalla piensa en mí* o *Corazón tan blanco*, por no mencionar, además, la producción cuentística y ensayística que trata sobre los mismos motivos y a la cual nos hemos referido en algunos momentos de este trabajo.

La presencia de la muerte en las tres novelas nos llevó a observar cómo el sentimiento de finitud anima a los narradores a comenzar su relato y cómo éste se convierte en un acto que pretende desafiar a la memoria para convertirse, de alguna manera, en testimonio del paso del tiempo. Por ello, en el segundo apartado incorporamos las reflexiones que en torno al testigo ha planteado uno de los filósofos más relevantes: Giorgio Agamben. De su relato teórico, del cual se nutre también Pilar Calveiro, a la cual también citamos, surgieron algunas ideas que nos permitieron profundizar en el pensamiento literario de Javier Marías. Una de ellas nos habla de cómo el testimonio usualmente implica una relación compleja entre la palabra y el silencio, entre el mundo de los vivos y el de los muertos y cómo la voz de aquel que ofrece testimonio se ubica entre ambos. Al respecto, señalamos cómo las voces narrativas de los textos que trabajamos compartían la pulsión por ser registro de un momento determinado en el que quizá la palabra era lo único que podía sacarlos del “encantamiento”



o la “perturbación”, y cómo estas voces, desde el inicio de su narración, se proyectaban desde la incertidumbre y el olvido. La “Negra espalda del tiempo” la asociamos a esta primera necesidad de los narradores por contar, por deshacerse de su historia y, al mismo tiempo, para rescatarla del reverso de ese tiempo que todo lo oscurece y devora.

En el mismo apartado comentamos acerca de la diferencia entre el “testigo” y el “archivo”: mientras que el primero depende de la subjetividad de un sujeto, el otro, en cambio, cuenta con la aparente neutralidad del objeto. Tomamos en cuenta esta información para detenernos en el instante en que los narradores de estas tres novelas se cuestionan precisamente por la verosimilitud de lo que cuentan y, más aún, por la subjetividad inherente a cualquier relato. En este punto llamamos la atención sobre la posible certeza o no de la palabra vertida por un testigo y, de paso, señalamos lo que estos narradores ya ponían en duda también: la falta de verosimilitud de los objetos. De esta manera introducimos lo que sería el material del tercer capítulo.

A manera de resumen concluimos sobre el capítulo dos lo siguiente:

- 1.- Se mencionó el origen del término “Negra espalda del tiempo” y sus implicaciones en la obra de Javier Marías.
- 2.- Se señalaron los temas que se repiten como motivos en la obra de Javier Marías y que forman parte de lo que proponemos englobar como “Negra espalda del tiempo”.
- 3.- Se profundizó en la temática del testigo y la memoria aludiendo al relato teórico de Giorgio Agamben y Pilar Claveiro.
- 4.- Se analizó la temática propuesta en las tres novelas elegidas poniendo los ejemplos pertinentes.

La imposibilidad de tener acceso a la Verdad de cualquier discurso y el hecho de que esté condicionada por sus circunstancias específicas, son el punto de arranque del tercer capítulo. Con Agamben ya habíamos adelantado la cuestión al hablar de la inexistencia de un testigo perfecto y de cómo, en algún punto, el testimonio depende de la subjetividad del sujeto y, por supuesto, de la subjetividad de la *palabra*. Los narradores de estas novelas hacían patente desde el comienzo la incertidumbre de aquello que relataban y no perdían de vista que en algún punto todo podía fingirse e inventarse. El juego entre realidad y ficción se llevaba a cabo también para los narradores en el terreno de la escritura. Así, nos detuvimos a ejemplificar en los textos que elegimos cómo de la preocupación por la memoria y el testimonio, se llegaba a una metarreflexión sobre los contenidos “reales” y ficticios de la propia escritura. En este sentido se mencionaron lo que el propio Marías ha llamado “relatos hipotéticos”, que no es más que una técnica apoyada en el uso de los tiempos verbales para igualar a nivel del discurso literario lo que es *real* y lo que no; es decir, una técnica empleada para que el lector entrara en una suerte de complicidad engañosa con la voz narrativa, como sucede hacia el final de *Todas las almas*. En cierto sentido, los relatos hipotéticos son también la posibilidad literaria de que ocurriera, para el lector, aquello que no tuvo la posibilidad de ocurrir, es decir, lo que para Javier Marías transita precisamente por la “Negra espalda del tiempo”.

Otra curiosa relación entre lo “real” y lo ficticio se abordó al hablar de la predominancia que en algún momento cobran para los narradores de estas novelas los objetos: un bote de basura, una contestadora, un ex-libris, etc. En

el último capítulo se habló acerca de la supuesta objetividad de los documentos u objetos de “archivo”. En un primer nivel, se identificó la relación que los narradores establecían con el mundo de los objetos y cómo éstos les devolvían también una visión deformada de la realidad, es decir, la ocasión perfecta para que su pensamiento incesante se abismara en interpretaciones que, al final, perdían su carácter de verdades únicas. Pero también observamos cómo estos materiales de archivo funcionaban en un nivel metatextual al confundir con frecuencia al lector y al crítico que se acercaba por primera vez a los textos de Marías, como ocurre con la inserción de los retratos fotográficos de John Gawsgorth en *Todas las almas* o con los mapas geográficos de la isla de Redonda en *Negra espalda del tiempo*. Aquellas lecturas que aseguraron que *Todas las almas* era una novela en clave y que dieron por ficticia la disparatada historia del rey de Redonda, debieron retractarse y admitir que lo que parecía ser sólo un embuste, en realidad se trataba de una propuesta artística que, en adelante, se repetiría en casi todas las novelas de Marías.

Como la “Negra espalda del tiempo” implica el juego literario de mezclar la ficción con la realidad, mencionamos también como una de las intenciones creativas de Javier Marías el jugar con las formas literarias y, también, mezclarlas. Autobiografía, biografía, relato de aventuras, de misterio, novela de formación e incluso ensayo filosófico y literario, se juntan en sus novelas no para hacer un alarde de virtuosismo técnico, sino para llevar el juego al extremo y producir un texto literario que se sacuda las supuestas restricciones genéricas, que rebase convenciones y esquemas que suelen encorsetar precisamente el pensamiento literario que tanto interesa a Marías. *Negra espalda del tiempo*, como ya hemos comentado en repetidas ocasiones, es el

libro en el que la propuesta se hace más evidente; sin embargo ahí quedan también *Todas las almas* y *Mañana en la batalla piensa en mí* como dos ejemplos más en los que también aparece dicho cuestionamiento.

Las conclusiones del tercer capítulo pueden quedar expresadas en los siguientes puntos:

1.- Se señaló como parte indispensable de la “Negra espalda del tiempo” el cruce entre realidad y ficción y el papel de la escritura como espacio de reflexión metatextual.

2.- Se mencionaron los “relatos hipotéticos” como una técnica que emplea el uso de los tiempos verbales para jugar con lo verdadero y lo ficticio del texto

3.- Se continuó discutiendo sobre la supuesta objetividad del “archivo”, en oposición al “testigo”, en dos niveles: uno en el que los narradores de los tres textos descubren que su pensamiento manipula su relación con los objetos, y el otro en el que las imágenes de archivo sirven para confundir al lector y pierden así, otra vez, su verosimilitud.

4.- Se discutió cómo la “Negra espalda del tiempo” también es una propuesta que rebasa límites genéricos y encuentra su propio espacio textual.

La lectura crítica de estas tres novelas de Javier Marías no pretendió en ningún momento la elaboración de un espacio crítico cerrado en sí mismo; por el contrario, lo que estas reflexiones en su conjunto plantean es la posibilidad, primero, de que la narrativa española contemporánea pueda ser discutida, comentada y estudiada en los espacios académicos universitarios con el rigor y la disciplina con la que se estudian otros periodos de la literatura española. En

segundo lugar, llamar la atención sobre uno de los escritores que se perfila como uno de los más importantes no sólo de España, sino a nivel internacional. Cabría aclarar que lo importante no es poner en escena la supuesta originalidad o no de sus novelas, sino discutir, al momento, sobre la calidad que tienen o no las literaturas contemporáneas; es decir, no esperar que un autor como Javier Marías pase la prueba del tiempo para comenzar a discutir críticamente su obra. Ciertamente el que aquí se presenta no es el primer trabajo académico que sobre la obra de Marías se ha escrito y, sin embargo, sigue siendo uno de los riesgos de estudiar a autores contemporáneos: no existe la cantidad de bibliografía que uno quisiera. Es éste también el sentido de este trabajo, formar parte de un cuerpo crítico en formación.

El conjunto de novelas que Javier Marías ha publicado hasta la fecha ofrece al estudioso de literatura una variedad de elementos de gran interés en los cuales puede profundizar. En el caso de la “Negra espalda del tiempo”, hemos de mencionar que, además de que nuestra lectura no agota de ninguna manera el tema, éste continúa fascinando a Marías y además es posible rastrearlo incluso en sus primeros trabajos novelísticos. A pesar de que la carrera literaria de Marías se ha caracterizado por la diversidad de registros literarios a los que se ha acercado, es también notorio que sus intereses, técnicas e influencias acaban siendo, de alguna manera, siempre los mismos. Sin ninguna duda, más que de repetición se trata del peso de un estilo y de la voz narrativa de un autor que reformula sus propuestas narrativas y que, sin buscar precisamente la “novedad”, nos entrega textos de una factura claramente personal. Por estos días se acaba de publicar la última novela del ciclo iniciado hace dieciocho

años con la publicación de *Todas las almas*: el tercer tomo de *Tu rostro mañana*. Estamos seguros de que la obra que continúe escribiendo será digna de cualquier estudio académico.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HOMO SACER III*. 1ª reimp. Valencia: Pre-textos, 2002, 188 p.

CALVEIRO, Pilar. *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. México: Taurus, 2002, 279 p. (La huella del otro.)

LANGA Pizarro, Mar M. *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-99) Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000, 307 p.

MARÍAS, Javier. , *Literatura y fantasma*, ed. ampliada. Madrid: Alfaguara, 2001, 470 p.

\_\_\_\_\_. *Mañana en la batalla piensa en mí*. 2ª ed. España: Punto de lectura, 2000, 423 p.

\_\_\_\_\_. *Negra espalda del tiempo*. España: Punto de lectura, 2000, 419 p.

\_\_\_\_\_. *Todas las almas*. 2ª ed. España: Punto de lectura, 2000, 294 p.

html

MASOLIVER Ródenas, Juan Antonio. *Voces contemporáneas*. Barcelona: El acantilado, 2004, 548 p.

MORALES Lomas, Francisco. *Narrativa española contemporánea*. Málaga: Servicio de publicaciones. Centro de ediciones de la diputación de Málaga, 2004, 550 p.

SHAKESPEARE, William. *The tempest*. En *The complete Works*, Ney York: Random House, 1975, 1229 p.

## HEMEROGRAFÍA

CALVEIRO, Pilar. "Memorias virósicas. Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina", *Acta poética*, número 24-2, otoño, 2003, pp. 111-134.

D' ALESSANDRO Bello, María Elena. "El autor y el personaje en *Negra espalda del tiempo*", en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasnegraespalda.html>

DE TORO, Alfonso. "El arte de escribir la infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar." En <http://www.unileipzig.de/~detoro/sonstiges/Marias.htm>

CASTELLANOS, Luis H. "La magia de lo que pudo ser", en [http://www.javiermarias.es/PAGINASDEENTREVISTAS/Quimera87\\_1989.html](http://www.javiermarias.es/PAGINASDEENTREVISTAS/Quimera87_1989.html)

GRANZÓN, Katharina. "Todo es una cuestión de perspectiva" en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasyresenastodas.html>

GROHMANN, Alexis. "La nobleza literaria de Javier Marías", *Quimera*, núm. 252, 2005 pp. 61-66.

INGENDAAY, Paul. "El lado oscuro del tiempo. Javier Marías el invocador de espíritus" en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasyresenamanana.html>

MARÍAS, Javier. "Este reino junto al mar" en <http://www.javiermarias.es/REDONDIANA/estereinojunto.html>

\_\_\_\_\_. "Javier Marías habla de Juan Benet" en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDEENTREVISTAS/javierybenet.html>

MASOLIVER Ródenas, Juan Antonio. "Crónica de un rey sin reino", en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasyresenastodas>.

PARRA, Adriana y LENCINA, Diego. "El texto absoluto en Javier Marías" en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/EltextoabsolutoDIEGOLENCIN.html>

PITTARELLO, Elide. "Javier Marías y *Todas las almas*", en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasyresenastodas.html>

RIVERA, Juan Antonio. "La negra espalda de Javier Marías", en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasnegraespalda.html>

ROBERTS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid: Gredos, 1973, 204 p.

SENBRE, Ricardo. "Negra espalda del tiempo", en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasnegraespalda.html>

SCHULTE, Bettina. "La muerte pone en marcha la narración", en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasyresenamanana.html>

VALDÉS, M. J. "Comentario de *Niebla*", *Niebla*. Madrid: Cátedra, 1999, 300 p.

VILLORO, Juan. "La memoria maestra", en <http://www.jornada.unam.mx/1998/05/31/sem-columnas.html>